

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

AQUARIUM : HYPOTHÈSE DE RECHERCHE POUR  
LA SINGULARITÉ D'UN CINÉMA DE FICTION

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR  
PHILIPPE GRÉGOIRE

FÉVRIER 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Merci à mon directeur à la maîtrise - Denis Chouinard :

Reconnaissant que j'avançais à l'aveugle vers mon projet de mémoire en recherche-crédation, tu as su dès notre première rencontre me suggérer des lignes directrices qui allaient me permettre de me rendre à bon port. Je n'ose pas imaginer à quoi aurait ressemblé la réalisation d'*aquarium* sans l'apport de tes conseils qui m'ont permis de bien me préparer au tournage. Présent jusqu'à la toute fin, c'est ensemble que nous procédons au dépôt de ce mémoire de maîtrise.

Merci aux jurys de mon projet de mémoire - Pierre Barrette et Michel Caron :

Vos commentaires critiques et vos questionnements m'ont aidé à cheminer à travers les routes sinueuses de la rédaction du mémoire de maîtrise.

Merci à mes amis les étudiants à la maîtrise - Kyril Dubé, Jérôme Dumais, Julien Éclancher, Ky Vy Le Duc, David Plasse, Joëlle Hébert, Julie Poirier, Alexandre Quessy, Denis Pottle et Isabelle Caron :

Avec vous j'ai été heureux, j'ai ri et j'ai même réfléchi. De cette grande aventure, vous côtoyer fut mon plus beau périple.

Merci à toute l'équipe d'*aquarium* - Ève Duranceau, Pierre-Luc Brillant, Guy Thauvette, Louise Laparé, Marie-Pier Labrecque, Francis Cantin, Andrew Przybytkowski, Gabriel Brault Tardif, Benoit Ouellet, Guillaume Sabourin, Asmir Pervanic, Simon Allard, Simon Blouin, Nicola Tomassini, Pierre-Alexandre Bleau, Julien Éclancher, Marie-Noëlle Goulet-Beaudry, Sandra Hébert, Xavier Hébert, Vuk Stojanovic, Caroline Therriault, Josianne Morin-Bergeron, Anette Belley, Sara A. Tremblay, Julie Poirier, Jérôme Dumais, Johanne

Mastrogiuseppe, Diane Mastrogiuseppe, Kyril Dubé, Carole-Anne Hébert, Catherine Holloway et Joël-Aimé Beauchamp.

Merci à Caroline Therriault :

Sans toi, *aquarium* et bien d'autres projets casse-cou n'auraient jamais été possibles.

Merci à mes parents - Johanne et Vial :

Vous m'avez donné sans compter et vous continuez de m'épauler sans relâche. Jamais je ne réussirai à vous remettre le centième de ce que vous avez déjà fait pour moi. Et vous continuez de me dire que c'est normal. C'est ça quand tu as des parents exemplaires.



## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	vii
RÉSUMÉ.....	ix
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
INTENTIONS .....	3
1.1 Pour une postérité du cinéma .....	3
1.2 Suivre une trace.....	4
1.3 <i>aquarium</i> : pour une singularité de l'art cinématographique .....	5
CHAPITRE II	
CONCEPT .....	8
2.1 Les 3 principes pour une singularité de l'art cinématographique .....	8
2.1.1 Une narration en images .....	9
2.1.2 Une approche cohérente de la photographie d'un film .....	11
2.1.3 Le récit au service des émotions vécues par les personnages .....	14
2.2 Le choix du deuil amoureux comme sujet du film.....	16
2.2.1 La relation de l'endeuillé avec sa mémoire : la perte territoriale du poète palestinien Mahmoud Darwich .....	17
2.2.2 La relation de l'endeuillé avec son futur : le deuil amoureux en comparaison au deuil de la mort d'un proche .....	19

## CHAPITRE III

CORPUS .....	21
3.1 La documentation du quotidien à travers les photographies d'Eugène Atget.....	21
3.2 En réaction face au cinéma et aux autres arts .....	24
3.3 Les courts métrages <i>Passage</i> et <i>Believe</i> .....	30
3.3.1 <i>Passage</i> de Karl Lemieux .....	31
3.3.2 <i>Believe</i> de Paul Wright.....	33

## CHAPITRE IV

PROJET.....	37
4.1 Scénario.....	37
4.1.1 Narration en images .....	38
4.1.2 Un récit au service des émotions vécues par les personnages .....	42
4.2 Préparation au tournage.....	46
4.2.1 Approche cohérente de la photographie d'un film.....	46
4.2.2 Acteurs du film.....	50
4.2.3 Lieux de tournage.....	55
4.2.4 Costumes, coiffures et maquillages .....	58
4.3 Tournage .....	59
4.3.1 Le 11 juin 2011 .....	59
4.3.2 Le 12 juin 2011 .....	63
4.3.3 Le 18 juin 2011 .....	64
4.3.4 Le 19 juin 2011 .....	65
4.4 Postproduction.....	70
4.4.1 Montage .....	70
4.4.2 Mentions écrites .....	75
4.4.3 Son .....	82
CONCLUSION .....	86

## APPENDICE A

DVD du film <i>aquarium</i> – 14 min. 26 sec. - 2013 .....	90
--	----

## APPENDICE B

Scénario du film <i>aquarium</i> .....	91
--	----

## APPENDICE C

Images d'Eugène Atget .....	107
-----------------------------	-----

## APPENDICE D

Images du film <i>Passage</i> de Karl Lemieux .....	108
---	-----

## APPENDICE E

Images du film <i>Believe</i> de Paul Wright .....	109
--	-----

## APPENDICE F

Documentation du film <i>aquarium</i> .....	110
---	-----

## APPENDICE G

Images du film <i>aquarium</i> .....	113
--------------------------------------	-----

## APPENDICE H

Description du film <i>aquarium</i> par les festivals de films .....	118
--	-----

BIBLIOGRAPHIE .....	120
---------------------	-----

## LISTE DES FIGURES

C.1.1	<i>Place Saint-André-des-Arts</i> .....	107
C.1.2	<i>Marchand de parapluies</i> .....	107
D.1.1	Plans d'ouverture du film <i>Passage</i> .....	108
D.1.2	Utilisation du plan subjectif .....	108
D.1.3	Isolement de la protagoniste du film .....	108
E.1.1	Instabilité du protagoniste et de la caméra .....	109
E.1.2	Envolée du protagoniste .....	109
F.1.1	Intérieur de la serre.....	110
F.1.2	Chien dans un enclos à la cour de recyclage.....	110
F.1.3	Les autobus à la cour de recyclage.....	110
F.1.4	Serre avec chauffe-eau .....	112
F.2.1	Dispositif à ébullition .....	112
G.1.1	Gros plan .....	113
G.1.2	Découverte de Charles et d'Évelyne par Élise .....	113
G.2.1	Charles en ébullition .....	113
G.3.1	Différents cadrages pour une même activité.....	114
G.3.2	Regard vers le hors-champ.....	114
G.3.3	Une révélation .....	115
G.4.1	Costumes, coiffures et maquillages d'Évangéline et d'Élise .....	116
G.4.2	Costumes et coiffures d'Élise et d'Évelyne .....	116
G.5.1	Passage onirique.....	117
G.5.2	Retrouvailles de Charles et d'Élise .....	117

G.6.1	Titre et intertitre .....	117
H.1.1	Description par le <i>Festivals des Films de la Relève</i> .....	118
H.1.2	Description par le <i>Vienna Independent Shorts</i> .....	119

## RÉSUMÉ

Le but de ce mémoire de maîtrise en recherche-crédation en média expérimental est de faire émerger certains des traits distinctifs du cinéma à travers la réalisation d'un court métrage de fiction. Ce court métrage tente de satisfaire les 3 principes pour une singularité de l'art cinématographique qui ont été assemblés afin de favoriser la présence des caractéristiques intrinsèques à un cinéma de fiction. Ce film cherche donc à réagir à ces films qui ressemblent davantage à de la radio qu'à du cinéma et à ces séries télévisées qui travaillent à effacer la distinction entre cinéma et télévision. Plus que jamais, le cinéma doit revendiquer une identité affirmée, singulière et affranchie des autres arts.

Le court métrage *aquarium*, qui a été réalisé dans le cadre de ce mémoire de maîtrise raconte les événements de la vie d'une femme à la suite de sa rupture amoureuse. Ce film, d'une durée de quatorze minutes, a été conçu à partir des 3 principes pour une singularité de l'art cinématographique. Ces principes ont été mis en place afin de permettre l'accomplissement d'une œuvre de cinéma qui 1-offre une narration en images, 2-démontre une approche cohérente de la photographie et 3-présente un récit au service des émotions vécues par les personnages. En passant par les premières parcelles d'idées, des influences les plus obscures jusqu'aux dernières étapes de la postproduction du film, le document écrit de ce mémoire de maîtrise fait part d'une expérience presque exhaustive du processus de création d'*aquarium*.

La méthode de travail préconisée pour la création du film *aquarium* a eu pour effet d'accentuer distinctement la présence des 3 principes. L'attention accordée aux principes a permis de créer une œuvre assez singulière, marquée par quelques difficultés à former un ensemble cohérent et équilibré. Les modifications au montage et les ajouts d'intertitres au film ont permis de pallier en partie à ce déséquilibre, sans pour autant limiter *aquarium* dans une affirmation identitaire qui soit pleinement capable de satisfaire aux 3 principes pour une singularité de l'art cinématographique.

**Mots-clés :** cinéma, court métrage, fiction, narration, photographie.

## INTRODUCTION

À l'été 2010, je pensais à faire un film simple et efficace. J'avais participé à des projets de films très exigeants auparavant et j'avais souvent eu l'impression que les résultats n'étaient pas à la hauteur de mes attentes. À l'été 2010, j'arrivais tout juste d'une formation en scénarisation de l'INIS<sup>1</sup> où j'avais été surpris de constater qu'il était possible de pondre de bons films rapidement, et que ces films soient tout aussi appréciés que d'autres œuvres qu'on s'entête à porter à bout de bras, contre vents et marées. À l'été 2010, j'allais écrire les premières ébauches du court métrage *Bip Bip* (2011), qui devait répondre à certaines contraintes de production auxquelles j'avais décidé de m'astreindre : un tournage qui pourrait être accompli en une seule journée et dans un seul lieu, avec un maximum de deux acteurs. Le film devait être efficace, court et le moins dommageable possible aux sens matériel, émotif et physique. J'allais terminer le film en janvier 2011 et *Bip Bip* allait être présenté dans plus de festivals que tous les films auxquels j'avais participé auparavant.

L'expérience de *Bip Bip* allait se prolonger en festival où j'avais soudainement à faire face à la position que doit défendre l'auteur de cinéma. J'avais réalisé ce très court film de cinq minutes de façon à plaire aux spectateurs sans véritablement me demander si j'étais en accord ou non avec ce que j'avais fait. Il m'était assez difficile d'assumer pleinement ce court métrage alors qu'il ne représentait aucunement ma vision personnelle du cinéma. Toutes ces contraintes que je m'étais imposées dans le but de faire une œuvre qui saurait plaire m'avaient amené à m'éloigner considérablement de mes intérêts personnels et de ce que j'avais moi-même envie d'exprimer à travers le cinéma. C'est donc en réaction à l'expérience de *Bip Bip* que j'ai décidé d'orienter ce mémoire en recherche-crédation vers une appropriation personnelle de la singularité de l'art cinématographique. Je cherche maintenant

---

<sup>1</sup> L'institut national de l'image et du son (l'INIS) est un centre de formation professionnelle en cinéma, télévision et média interactifs située à Montréal, Qc.

à affirmer pleinement un cinéma que je saurai défendre avec conviction. En somme, ce mémoire en recherche-création se veut pour moi un défi à relever où j'aurai, en premier lieu, à établir clairement ma vision personnelle du cinéma pour ensuite élaborer un cadre théorique et artistique afin de me guider.

Il me fallait d'abord cibler ce cinéma que je souhaite défendre.   tant cinéphile, je reconnais que je suis prédisposé à aimer plusieurs des différentes propositions cinématographiques qui s'offrent à moi.   tablir ma position par rapport au Cinéma ne fut pas de tout repos. J'ai parfois été obligé de m'opposer à des œuvres que j'admire afin de reconnaître que je n'allais pas emprunter les voies proposées. J'allais donc consulter une quantité substantielle de films pour lesquels je défends le questionnement artistique afin d'identifier les plus proches dénominateurs communs et constituer un guide quant à mes choix de création. Sans dire que j'allais me conformer à une méthode, ce que je m'imposais allait me permettre de solidifier les bornes en bordure d'un sentier qui me servirait de repères.

Finalement, ce mémoire en recherche-création s'articule autour du court métrage *aquarium* (2013) que j'ai complété à l'été 2012 (voir appendice A). Ce film, de quatorze minutes, a été fait pour m'obliger à penser au-delà des limites de la création d'un film indépendant de fiction. C'est-à-dire que malgré le peu de moyens financiers dont je disposais pour faire ce film, je ne voulais aucunement me restreindre, alors que je souhaitais plutôt en faire le plus possible avec les ressources qui étaient à ma disposition. Ce mémoire-création offre donc un court métrage construit dans l'excès, sur des choix artistiques pleinement assumés.



## CHAPITRE I

### INTENTIONS

*Filmer la porte, c'est garder encore quarante films potentiels en réserve alors qu'une fois entré, il va falloir filmer un de ces enfants, choisir une seule histoire, la sienne, au détriment de toutes les autres dont chacun aurait été porteur.<sup>2</sup>*

-Alain Bergala faisant référence au plan d'ouverture d'*Où est la maison de mon ami?*<sup>3</sup> (1987) d'Abbas Kiarostami

#### 1.1 Pour une postérité du cinéma

Il y a ces œuvres de cinéma qui me passionnent. Celles qui me rendent complètement fou, qui me hantent et qui m'obsèdent littéralement. Il s'agit là d'impressions, d'émotions et de sentiments bien ancrés en moi et qui demeurent dans mon esprit même plusieurs années après avoir été en contact avec l'œuvre en question. Ce sont pour moi ces œuvres magiques et incontournables qui peuvent réussir à plaire à tout individu amoureux du septième art. Toutefois, je devais accepter que plusieurs des œuvres qui m'étaient données à voir ne cherchaient pas exclusivement à mettre en scène ce cinéma qui me passionnait tant. Se pouvait-il qu'il existe pour certains auteurs de cinéma des champs d'intérêts différents que ceux pour lesquels je ne cessais de me pâmer ? De nombreuses conversations avec d'autres cinéphiles m'amenèrent à constater qu'il y avait plusieurs façons de concevoir un cinéma de grande qualité. En fait, je réalisais qu'il était possible de placer deux fous de cinéma côte à côte sans qu'aucun d'eux n'ait quelque chose à présenter en commun avec l'autre et cela, tout

---

<sup>2</sup> Bergala, Alain. 2004. *Abbas Kiarostami*. Paris : Cahiers du cinéma, Les petits Cahiers; coll. 2004. p. 43.

<sup>3</sup> Kiarostami, Abbas. 1987. *Où est la maison de mon ami*. Film 35 mm, coul. 83 min. Iran : Kanoon et The Institute for the Intellectual Development of Children & Young Adults.

en manifestant un discours tout aussi valable d'un côté comme de l'autre. De cette constatation, j'allais désormais prendre position et défendre mes intérêts au meilleur de mes capacités. Puisque je ne pouvais compter sur les autres cinéastes pour mettre en images les particularités d'un cinéma dont je suis épris, il devenait mon devoir de prolonger les questionnements des modèles que me sont Abbas Kiarostami, Lars von Trier, Bruno Dumont, Ingmar Bergman, Andrea Arnold, Gaspar Noé, Terrence Malick, Ken Loach, Alejandro Gonzalez Inarritu, Rainer Werner Fassbinder, Jean-Pierre & Luc Dardenne, Paul Thomas Anderson, Carlos Reygadas, etc<sup>4</sup>. Sans jamais chercher à me comparer à ces monuments du cinéma, car me comparer me réduirait à l'abstention de toute action par rapport à l'énormité du défi, j'opterai dès maintenant pour un travail honnête et vaillant par lequel je tenterai d'amener les questionnements de mes prédécesseurs vers de nouvelles avenues.

## 1.2 Suivre une trace

Avant d'entamer quelque démarche pour le projet de mémoire en recherche-crédation, je crois qu'il m'est essentiel de m'arrêter pour faire le constat du chemin parcouru. Tout comme Gilles Deleuze l'exprimait dans *Dialogues*, il me faut m'immobiliser pour prendre conscience de cet endroit où je me situe présentement : « Ce qui compte dans un chemin, ce qui compte dans une ligne, c'est toujours le milieu, pas le début ni la fin. On est toujours au milieu d'un chemin, au milieu de quelque chose. »<sup>5</sup> Le regard critique que je porte sur ce que j'ai accompli au cours des dernières années me permet de constater que je ne désire plus poursuivre ces intentions de création vers lesquelles je m'étais tourné depuis quelque temps. Mes champs d'intérêt pour le cinéma se précisent et je souhaite dorénavant m'aventurer vers ces chemins qui me permettront d'atteindre de nouveaux objectifs. Ce changement de direction est souhaitable, car je veux désormais créer une certaine résonnance entre mes différents projets en cours et futur. Sans perdre de vue l'importance de créer dans l'urgence, le travail de création que je souhaite mener ne peut plus se faire sans gouvernail et dans l'unique but de satisfaire mes pulsions créatrices du moment immédiat.

<sup>4</sup> Non pas parce qu'ils ne m'ont pas influencé, mais aucun cinéaste québécois n'a été mentionné dans cette liste pour la simple raison qu'il m'est beaucoup trop difficile de les délimiter par rapport à l'impact qu'ils ont eu sur moi.

<sup>5</sup> Deleuze, Gilles et Claire Parnet. 1996. *Dialogues*. France : Champs essais. p. 37.

J'ai abordé la création de plusieurs manières au cours des dernières années et ces différentes expériences m'ont amené à cerner la méthode de travail qui me convient. En ce qui me concerne, la création ne peut s'accomplir dans la facilité et sans que je sois pleinement investi dans le travail à accomplir. Du plus petit au plus ambitieux des projets, l'implication demeure la même, alors que j'y mets tous les efforts possibles. Je crois à cette façon d'aborder chaque film comme s'il s'agissait de mon dernier, avec cette même rage que celle qui caractérise le boxeur qui entame chaque round avec l'intention d'en finir à tout prix. C'est là une excellente façon de travailler pour le créateur qui se sent soudainement obligé à donner le meilleur de lui-même à chacun des projets auxquels il prend part. Toutefois, cette méthode de travail apporte également des difficultés au processus de création. La pression devient presque insupportable pour celui qui travaille à l'accomplissement de sa dernière œuvre. Je me suis d'ailleurs approprié ces dires du cinéaste Denis Côté pour contrer le stress qui m'accompagne souvent au moment de faire acte de création : « certains cinéastes font des films tous les six ans, mais ils y racontent leur vie, et ils saignent sur leurs films. Pour moi, ce n'est pas ça, c'est comme un grand mur, et je fais toujours une petite brique de plus à un mur qui est plutôt dans la forme. »<sup>6</sup> Cette façon d'envisager le cinéma m'est beaucoup plus viable que celle de créer en posant des attentes qui sont, sommes toutes, pratiquement inatteignables. Il m'est important de m'investir personnellement dans chacune de mes œuvres comme s'il s'agissait de la dernière, tout en gardant en tête qu'un prochain projet de création cogne déjà à la porte. Ainsi j'espère réussir à éliminer l'anxiété créée par mes attentes pour me concentrer uniquement à la création dans le moment présent. Qu'une œuvre soit extraordinaire ou médiocre devient de moindre importance, dès lors où le créateur sait reconnaître qu'il ne s'agit pour lui que d'une seule pièce de l'échiquier par rapport à l'ensemble du jeu.

### 1.3 *aquarium* : pour une singularité de l'art cinématographique

*aquarium* est un court métrage de fiction qui met en scène les difficultés rencontrées par une femme à la suite de sa rupture amoureuse. L'actrice Ève Duranceau interprète le rôle

<sup>6</sup> Caron-Ottavi, Apolline. 2012-04-05. *Entrevue avec Denis Côté – Ni conteur, ni citoyen, cinéaste*. Repéré à <http://revue24images.com/articles.php?article=1926>

d'Élise, la protagoniste du film, alors que Pierre-Luc Brillant joue le rôle de Charles, l'ancien amoureux d'Élise. Les premières versions du scénario ont été complétées à la fin du mois de mars 2011 et le tournage du film a eu lieu à Napierville, en Montérégie, où une vingtaine de personnes ont contribué à rendre ce projet possible au cours de deux weekends du mois de juin 2011. Gabriel Brault Tardif a agi à titre de chef opérateur alors que Julien Éclancher a assuré l'enregistrement audio au moment du tournage. Le court métrage constitue la partie création de ce mémoire de maîtrise, tandis que le document écrit fait état des idées, des intentions, des influences et des aventures qui ont parsemé la création du film.

Le film qui a été réalisé dans le cadre de mes études à la maîtrise a été fait en prenant soin de satisfaire 3 principes qui ont été conçus dans le but de faire émerger les traits caractéristiques d'un cinéma capable d'affirmer une singularité artistique. Mes désirs sont ceux de voir le cinéma se manifester à partir de ses valeurs intrinsèques qui lui permettent de se distinguer des autres arts. Je souhaite présenter une image en mouvement qui est facilement et rapidement reconnaissable en tant qu'oeuvre ne pouvant être autre chose que du cinéma. Le premier principe exige qu'une oeuvre de cinéma soit construite à partir d'une narration en images; ce premier principe cherche à favoriser l'émergence d'un cinéma qui se fait *voir* au détriment de celui qui existe pour se faire *entendre*. Avant même d'être parlant, le cinéma était déjà un art capable de se raconter à travers une suite d'images en mouvement. C'est là un trait caractéristique important du cinéma que je souhaite promouvoir. Le second principe réside dans une approche cohérente de la photographie d'un film. Ce principe vise à assurer que les plans d'une oeuvre de cinéma contribuent à la bonne compréhension du récit par le spectateur. La construction du plan au cinéma n'est jamais le fruit du hasard et c'est le devoir du cinéaste que de savoir assembler une suite de plans qui sauront former une unité concrète pour une bonne mise en scène du récit. Finalement, le troisième principe repose sur la présence du récit au service des émotions vécues par les personnages du film. Ce principe, qui s'intéresse davantage au fond qu'à la forme, existe afin d'assurer la mise en place de la fiction dans le « médium cinéma ». En somme, ce mémoire de maîtrise en recherche-crédation en média expérimental vise à la création d'un film de fiction qui saura satisfaire les 3 principes pour une singularité de l'art cinématographique.

La création d'*aquarium* s'est également forgée à partir d'influences de toutes sortes qui ont façonné mes réflexions au cours des dernières années. Ce fut d'ailleurs le cas du photographe Eugène Atget qui, par son intérêt pour la photographie de documents, m'a amené à reconnaître l'importance du sujet et des lieux à traiter. C'est ainsi que j'ai désiré montrer à mon tour, avec *aquarium*, ces gens, ces lieux et ces métiers qui sont voués à disparaître, afin qu'ils puissent demeurer à jamais gravés dans le temps. Autre aspect d'une importance majeure lors de la création d'*aquarium* : la nécessité de répondre au cinéma de mes prédécesseurs. Tout comme de nombreux manifestes artistiques l'ont fait avant moi, il me fallait prendre position par rapport aux autres créations artistiques qui m'entouraient. Le manifeste du mouvement *Dogme 95* m'a largement influencé par sa rigueur et sa façon d'imposer une ligne précise à tous ceux qui voulaient y adhérer. J'ai eu envie d'emprunter ce même état d'esprit qui ne fait aucune concession au moment de faire acte de création à partir des 3 principes pour une singularité de l'art cinématographique. Les écrits du philosophe Jacques Rancière m'ont pour leurs parts amené à concevoir le créateur comme étant responsable et redevable de l'art qu'il pratique. La pensée du philosophe français sur le cinéma (et de son rapport aux autres arts) m'a amené à réfléchir à ma place en tant qu'auteur de cinéma, et au rôle que je désire jouer afin de représenter cet art qui me tient tant à cœur. Finalement, l'approche personnelle des cinéastes Karl Lemieux et Paul Wright ont toutes deux eu une forte influence sur ma façon de percevoir le cinéma. Cette façon qu'ils avaient de travailler le septième art me rappelle constamment qu'il me faut aller au bout de mes intentions de création sans jamais craindre de me placer en situation de risque.

Ce mémoire de maîtrise m'est également utile pour faire état du processus de création d'*aquarium*. Le chapitre IV de ce document s'intéresse d'ailleurs aux premières versions du scénario du film avant de faire état du moment du tournage et de couvrir les dernières étapes de la postproduction de ce court métrage de fiction. Chacune des différentes étapes à la création d'*aquarium* a su apporter son lot de complexités et j'ai tenté le mieux possible de laisser ces traces apparentes lors de l'écriture du chapitre IV. Ce document se veut donc une trace indélébile d'une aventure qui a été pour le moins éprouvante, mais aussi totalement formatrice.



## CHAPITRE II

### CONCEPT

La réalisation du mémoire de maîtrise en recherche-crédation est survenue à un moment charnière de mon cheminement artistique. Ayant pris part à différentes créations artistiques au cours des dernières années, je glissais tranquillement d'une période de découvertes vers une nouvelle étape où je souhaite désormais m'enraciner avant de m'aventurer à nouveau. J'avais expérimenté, j'avais créé sans me poser de question, j'avais fait tout ce que je désirais dans le simple but de satisfaire des désirs personnels et ludiques. Je constatais toutefois que mes objectifs de création se modifiaient soudainement. J'arrivais à un point où il m'importait de cibler les projets sur lesquels j'allais choisir de m'investir. Je ressentais désormais la nécessité de faire des choix éclairés quant à mes intentions de création et c'est armé de cette nouvelle conscience que j'ai entamé mon travail du mémoire en recherche-crédation.

#### 2.1 Les 3 principes pour une singularité de l'art cinématographique

*Avoir une théorie (ou, plus simplement, des idées générales et cohérentes) de l'art qu'on pratique, cela veut dire en effet qu'on le pratique avec l'ambition d'être profond, ou au moins cohérent. Cela ne garantit pas la valeur des films, mais permet au moins d'espérer qu'ils soient bien... du cinéma.<sup>7</sup>*

-Jacques Aumont

---

<sup>7</sup> Aumont, Jacques. 2011. *Les théories des cinéastes*. Paris : Armand Colin. p. 3.

Les nouvelles attentes que je place par rapport à mon travail de création me portent à me questionner sur des aspects très précis de la réalisation cinématographique. J'aspire dès maintenant à la création d'œuvres de cinéma qui correspondent à celles qui me sont chères et pour lesquelles je souhaite me dévouer corps et âmes. Il m'importe de comprendre chacun des moindres mécanismes de ce cinéma qui me passionne afin qu'à mon tour je sois capable de rendre vivant les particularités de cette manifestation du septième art. C'est ainsi que je me suis investi à recenser plusieurs des films pour lesquels j'éprouve un amour vertigineux et dont je me sais défenseur des choix artistiques de ses auteurs. J'en suis venu à établir une charte constituée de 3 principes à suivre qui devraient, vraisemblablement, me permettre de produire un cinéma que je saurai défendre. Ces principes, que je regroupe sous l'appellation des 3 principes pour une singularité de l'art cinématographique, se veulent les fondements d'un modèle à suivre – modèle basé sur le plus petit dénominateur commun du cinéma qui me fascine.

### 2.1.1 Une narration en images

Cet intérêt que je porte envers un cinéma qui soit capable d'offrir une narration en images s'est construit en moi au cours de mes diverses expériences en tant que cinéphile. Une projection de courts métrages à laquelle j'assistais dernièrement m'a d'ailleurs fait réfléchir sur l'importance de ce premier principe. L'un des courts métrages vus lors de ce festival de films présentait un récit loufoque, bien ficelé, et les deux acteurs du film y jouaient leurs rôles à la perfection. Une question ne cessait de me hanter après la projection : « S'agissait-il d'une œuvre de cinéma malgré le fait que toutes les actions dans le film avaient été *dites* plutôt que *montrées* ? » Ma réponse était sans équivoque alors qu'il m'apparaissait évident que j'avais été témoin de la projection d'une aventure vaudevillesque dans le cadre d'un festival de films. L'action du film se déroulait dans un salon et une cuisine d'un appartement de Montréal alors que l'ensemble des enjeux du récit parvenait au spectateur par l'entremise des dialogues. Le récit ne s'était *montré* à aucun instant pour le spectateur qui n'avait d'autres choix que de l'*entendre* pour pouvoir y participer. Cette proposition cinématographique aurait été aussi bien servie par la radio qui aurait certainement su reproduire cette même expérience. J'étais donc assez loin de cette expérience singulière

de l'art cinématographique qui, selon moi, doit s'offrir au spectateur à partir d'une narration en images. Le premier principe a donc été instauré afin d'éviter de faire un cinéma dont l'expérience serait la même sur grand écran ou à la radio.

Le cinéma a cette particularité d'offrir au spectateur un récit à regarder et c'est précisément cette caractéristique qui lui a permis de se différencier des autres formes d'art lors de ses premiers balbutiements. Après les premières effervescences du cinématographe et de son caractère à la fois illusoire et fantasmagorique, le langage cinématographique allait peu à peu s'implanter au cinéma par le biais d'une narration composée entièrement à partir d'une suite d'images animées. Dès le départ, c'est cet aspect singulier qui permet au cinéma de se dissocier des autres formes d'art et de se présenter comme étant celle qui offre l'expérience des vues animées. Sans dire que je suis à la recherche de cette essence qui composait entièrement le cinéma muet et qui aurait en partie disparu avec l'arrivée du parlant, je reconnais qu'il existe une importance primordiale pour le cinéaste d'utiliser le cinéma de façon à favoriser une narration en images. Je crois que ce n'est pas là un hasard si les poursuites, les courses, les cambriolages et les cascades figuraient au centre des premières œuvres narratives au cinéma et qu'elles sont encore très prisées dans les films d'aujourd'hui. Ces scènes d'actions existent depuis le début du cinéma parce qu'elles se veulent proprement *cinématographiques* et elles continueront d'exister en très grand nombre tant et aussi longtemps qu'il y aura du cinéma. Ceci étant dit, cet intérêt que j'ai pour un cinéma en images ne s'oppose aucunement à l'utilisation de la parole au cinéma. Loin de moi l'idée de vouloir effacer la parole au cinéma pour offrir une narration comme celle qui existait avant l'arrivée du parlant. L'utilisation de dialogues est une richesse au cinéma et je ne souhaite aucunement la voir disparaître. Ce que je cherche à expliquer ici est l'intérêt que je porte au cinéma à *voir* les actions plutôt qu'à les *entendre*. En aucun cas, je ne souhaite qu'un personnage me raconte ses péripéties alors qu'il me serait beaucoup plus satisfaisant de les voir survenir sous mes yeux. Le cinéma a cette singularité qu'il permet au spectateur du film de suivre le protagoniste pour y voir les événements avec lui comme s'il y participait. Bien que ces attentes que je place envers la création cinématographique puissent paraître d'une évidence déconcertante, il ne m'est pas inhabituel de voir des films qui ne savent se plier à cette règle pourtant toute simple. De là cet intérêt que j'éprouve à bien ancrer ce premier



principe et m'assurer de faire des choix qui sauront le respecter à tout instant lors de la réalisation d'une œuvre de cinéma.

### 2.1.2 Une approche cohérente de la photographie d'un film

*Pas de la belle photo, pas de belles images,  
mais des images, de la photo nécessaire.*<sup>8</sup>

-Robert Bresson

L'émergence des technologies numériques a donné la possibilité à tous ceux qui le désiraient de filmer à peu près n'importe quoi à tout moment de la journée. Il n'y a aujourd'hui pas un seul téléphone portable qui ne soit pas capable de faire l'enregistrement d'images sur le disque dur interne de l'appareil. Cette facilité avec laquelle il est désormais possible de faire la captation d'images numériques a eu comme conséquence de diminuer l'importance que chacun accorde au moment de l'enregistrement. Les incidences d'une captation ratée sont désormais pratiquement nulles alors qu'il suffit à l'utilisateur de supprimer l'espace qu'occupe l'enregistrement sur le disque dur de l'appareil. Cette façon de traiter le support numérique diffère complètement des méthodes de tournages qui étaient préconisées au temps de la captation sur pellicule. Bien que je n'ai que très peu de fois assisté à la création d'un film qui se faisait sur pellicule, je me souviens parfaitement d'être resté estomaqué du sérieux et du professionnalisme qu'occasionnait ce format de production au moment du tournage. La répétition de la scène à tourner était accomplie avec précision alors que le moment de la captation exigeait à chacun des membres de l'équipe du film d'offrir le meilleur de lui-même. Chaque plan devait être pensé, réfléchi et exécuté avec souci, car sa place au montage était déjà prévue puisqu'aucune solution de rechange ne pouvait être envisagée à ce stade-ci du tournage. Ces expériences cinématographiques se trouvaient à des années-lumière de ces tournages en numérique où j'ai trop souvent vu le réalisateur choisir de tourner un ou deux derniers plans à la toute fin de la journée pour simplement s'assurer qu'il n'y ait aucun manque au moment du montage. Je ne crois pas à ce cinéma improvisé qui traite l'image comme si elle était facilement interchangeable. Une approche cohérente de la photographie d'un film doit inconditionnellement passer par un

<sup>8</sup> Bresson, Robert. 1988. *Notes sur le cinématographe*. France : folio. p. 92.

usage raisonné du plan. Les images d'une œuvre de fiction doivent correspondre les unes avec les autres et rien ne doit être laissé au hasard. Jamais un dessinateur de bande dessinée ne va dessiner une scène sous tous ses angles avant de finalement choisir l'angle de vue qu'il souhaite utiliser; pourquoi un cinéaste devrait-il travailler de cette façon ? Le cinéaste, tout comme l'auteur de bande dessinée, doit savoir faire le choix des cadrages qui sauront être au service l'œuvre. Ce sont là les attentes que j'ai, par rapport au second principe, qui exige une cohérence à travers l'ensemble des images d'une œuvre de cinéma.

Le cinéma est un art qui fait usage de la photographie 24 fois par seconde. Sans être de la photographie, le cinéma hérite de ce lien de filiation qui le rattache à l'art photographique. Curieusement, ce sont encore les premières esquisses au cinéma qui me poussent à définir la singularité du septième art pour le second principe. Comme si je cherchais à retrouver l'aura originelle qui caractérisait le cinéma à ses débuts et dont l'essence se serait édulcorée au fil du temps. D'ailleurs, le cinéma d'autrefois, issue de multiples expériences photographiques, semble avoir beaucoup plus de facilité que le cinéma d'aujourd'hui à entretenir des liens avec celui qui l'avait aidé dans sa mise au monde. Il n'est pas surprenant qu'un cinéaste qui se savait redevable des premières études autour du mouvement d'Eadweard Muybridge se sente intimement impliqué par son rôle-qui était celui d'illustrer sa vision du monde à partir d'une suite de photographies assemblées dans le but de créer du mouvement. Pour ce faiseur d'images animées, il ne s'agissait pas uniquement de filmer des personnages, mais de savoir les photographier en sachant également s'appropriier les questionnements inhérents à la photographie.

Les attentes que je place envers mon travail à la réalisation n'exigent aucunement la création de *belles* images ou la révolution de la photographie au cinéma. Loin de moi est l'idée d'offrir un guide arbitraire qui catégorise le beau et le laid. Je ne peux non plus réfuter l'esprit critique qui m'amène à constamment chercher une cohérence à travers ces images qui forment l'ensemble des plans d'un film. Assemblées les unes avec les autres, les images de cinéma peuvent s'articuler pour servir le processus narratif; ces images doivent nécessairement donner quelque chose à voir au spectateur. Gilles Deleuze mentionnait pour sa part le caractère *lisible* de l'image cinématographique :

[...] des deux côtés, raréfaction ou saturation, le cadre nous apprend ainsi que l'image ne se donne pas seulement à voir. Elle est lisible autant que visible. Le cadre a cette fonction implicite, enregistrer des informations non seulement sonores mais visuelles. Si nous voyons très peu de choses dans une image, c'est parce que nous savons mal la lire, nous en évaluons aussi mal la raréfaction que la saturation.<sup>9</sup>

Deleuze fait ici état du risque qui guette le spectateur qui ne réussirait pas à faire une bonne lecture de l'image cinématographique. Il est le devoir du spectateur de constamment s'exercer à remettre en question l'image pour espérer ainsi en saisir le caractère narratif. Par exemple, il existe certaines règles qui ont su s'imposer au cinéma, et qui doivent être prises en compte par le cinéaste au moment de faire un film. C'est précisément ce que dénotait Gustavo Mercado dans *The filmmaker's eye* lorsqu'il disait « Anything and everything that is included in the composition of a shot will be interpreted by an audience as being there for a specific purpose that is directly related and necessary to understand the story they are watching. »<sup>10</sup>. Il ne doit jamais y avoir de hasard dans la construction d'une suite de plans pour une scène à filmer. Alfred Hitchcock faisait par ailleurs état des possibilités indéniables de l'utilisation du gros plan dans son entretien avec François Truffaut : « The size of the image is used for dramatic purposes, and not merely to establish the background. »<sup>11</sup>. Hitchcock avait su utiliser cette règle dans son cinéma et il s'obligeait de la suivre parce qu'il savait le spectateur sensible au gros plan. Que ce soit pour mettre l'accent sur l'émotion du personnage ou pour amener le spectateur à percevoir les détails sur lesquels il doit porter son attention, le gros plan occupe une fonction narrative bien différente à celle du plan d'ensemble ou du plan américain. Je souhaite par l'utilisation de ce second principe m'obliger à réfléchir à chacun des plans de mes créations cinématographiques afin d'assurer une cohérence dans le récit.

<sup>9</sup> Deleuze, Gilles. 1983. *L'image-mouvement*. France : Les Éditions de Minuit. p. 24.

<sup>10</sup> Mercado, Gustavo. 2011. *The filmmaker's eye*. Burlington, MA : Focal Press. p. 2.

<sup>11</sup> Truffaut, François. 1984. *Hitchcock/Truffaut*. New York : Simon & Schuster Paperbacks. p. 218.

### 2.1.3 Le récit au service des émotions vécues par les personnages

Ce troisième principe cherche à s'opposer à un cinéma que je qualifierais d'anecdotique. Je crois fortement que toute forme d'art doit chercher à transmettre l'émotion. Il est, selon moi, impardonnable que le cinéma demeure mièvre et évite de prendre parti sur un sujet donné. Si le créateur n'éprouve pas une forte urgence à témoigner d'une émotion ou d'un sujet qui lui est cher, alors il lui vaudrait peut-être mieux d'éviter la création. La pire sensation que je peux avoir au moment de sortir d'une salle de cinéma est celle où je me dis à moi-même que l'auteur aurait mieux fait de ne pas faire ce film, car cet exercice n'en valait pas la peine. Je hais lorsque je ressens qu'un artiste a choisi de faire une œuvre en évitant délibérément de s'y investir personnellement. Ce dernier principe pour une singularité de l'art cinématographique m'est primordial parce qu'il sert à rappeler combien il est important pour toute œuvre de cinéma d'offrir un récit au service des émotions vécues par les personnages. De manière impérative, une œuvre de cinéma ne peut exister sans la présence de personnages. Il doit y avoir des conflits, des enjeux, des situations qui obligent le spectateur à s'investir émotionnellement dans ce qui lui est donné à voir. C'est parce que je souhaite un cinéma émotif que ce dernier principe s'articule autour du récit alors que les deux principes précédents sont liés à des aspects plus formels de la création cinématographique.

Il m'importe de rappeler l'importance de ce dernier principe, car je sais qu'il ne m'a pas toujours été facile de maintenir le cap sur l'essence de mes intentions narratives au moment de la création. À la différence des deux premiers principes qui concernent l'aspect formel, ce dernier principe pose un regard précis sur la proposition narrative qui m'intéresse. De manière générale, ce principe tend à faciliter la mise en place d'un cinéma narratif construit à partir de personnages de fiction qui sauront demeurer authentiques au travers une suite d'événements. Je ne peux d'ailleurs passer sous silence cet extrait de l'entretien d'Ingmar Bergman avec Stig Björkman et Olivier Assayas pour les *Cahiers du cinéma* (et dont ce troisième principe s'inspire grandement) :

O. Assayas. *Ce que je voulais dire quand je parlais de l'audace de ce passage, c'est qu'il intervient dans un film où jusqu'à ce moment, tout semble très clair, les personnages sont ce qu'ils semblent être et même les éléments surnaturels sont vus au travers du regard d'un enfant. Alexandre a des visions, mais il a les visions qu'ont tous les enfants. Et tout d'un coup, sans lui autoriser la moindre distance, vous prenez le spectateur et vous l'entraînez très loin dans le surnaturel...*

I. Bergman. Nous devons terminer, à présent. Mais vous vous rendrez compte que lorsqu'on est un artiste, qu'on crée des films, il est très important de ne pas être conséquent. Il faut être inconséquent. Si vous êtes conséquent, la beauté vous échappe, elle disparaît de votre œuvre. Du point de vue des émotions, vous devez être cohérent. C'est interdit de ne pas l'être. Mais si vous avez confiance en vos propres émotions, si vous croyez en votre imagination créatrice, vous pouvez être complètement inconséquent. Ça ne fait rien. Parce que vous avez le pouvoir de saisir les conséquences de vos émotions. Pour toujours.<sup>12</sup>

Cette précision qu'apporte Bergman quant à la nécessité pour l'auteur d'être cohérent au niveau des émotions a grandement contribué à ma compréhension des mécanismes liés à l'écriture du scénario de cinéma. Cet énoncé du cinéaste suédois m'a permis de comprendre que l'une des raisons pour lesquelles il pouvait y avoir tant de formes narratives différentes était justement liée à l'importance d'offrir une cohérence des émotions à travers le récit filmique. En somme, sans être très contraignant à la créativité de l'auteur, ce dernier principe vient s'imposer pour s'assurer qu'un récit de fiction est en place et qu'il aura les atouts nécessaires pour évoluer de manière efficace. Il ne s'agit pas ici de croire que j'en ai contre le cinéma expérimental ou toute autre forme de cinéma qui cherche davantage à repousser les limites des possibilités narratives au cinéma, mais, dans le cadre de ce mémoire en recherche-crédation, je souhaite réaliser un court métrage de fiction qui propose une narration où les personnages évoluent au rythme de leurs émotions.

---

<sup>12</sup> Assayas, Olivier et Stig Björkman. 2006. *Conversation avec Bergman*. Paris : Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma. p. 103-104.



## 2.2 Le choix du deuil amoureux comme sujet du film

*Jamais nous ne sommes davantage privés de protection contre la souffrance que lorsque nous aimons, jamais nous ne sommes davantage dans le malheur et le désaide que lorsque nous avons perdu l'objet aimé ou son amour.*<sup>13</sup>

-Sigmund Freud

Les amours impossibles, les déchirements amoureux et les histoires de deuil amoureux pullulent au cinéma. Le théâtre de l'Antiquité grecque avait fait du sentiment amoureux son cheval de bataille, alors qu'aujourd'hui encore cet intérêt que portent les auteurs à la quête amoureuse ne cesse d'abonder et de perdurer. Il va de soi que je n'ai pas choisi la thématique du deuil amoureux par désir d'originalité. D'ailleurs, mes premières intentions d'écritures pour *aquarium* ne mentionnaient pas distinctement la rupture alors que je cherchais plutôt à éviter ce sujet qui ne m'apparaissait pas intéressant pour l'histoire que je souhaitais raconter. J'avais écrit cette histoire en y proposant simplement un récit entre un homme et une femme où l'homme disparaissait mystérieusement sous les eaux sans qu'aucune raison précise ne soit évoquée. À la suite de cette disparition, la femme devait, malgré elle, poursuivre sa vie comme si l'homme n'en avait jamais fait partie. Au fil du temps, le sentiment amoureux qu'éprouvait jadis la femme refait surface et elle ne peut faire fi de ses émotions profondément ancrées en elle. Cette prise de conscience lui fait reconnaître qu'elle ne désire plus poursuivre sa vie en faisant comme si l'homme qu'elle avait aimé n'avait jamais existé. En somme, il s'agissait là d'un récit qui correspondait parfaitement à la structure du *rite of passage* tel que décrit par le scénariste Blake Snyder dans *Save the cat! : the last book on screenwriting you'll ever need* :

In essence, whether the take is comedic or dramatic, the monster sneaks up on the beleaguered hero and the story is that hero's slow realization of who and what that monster is. In the end, these tales are about surrendering, the victory won by giving up to forces stronger than ourselves.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Freud, Sigmund. 2004. *Le malaise dans la culture*. France : Quadrige/PUF. p. 25.

<sup>14</sup> Snyder, Blake. 2005. *Save the cat ! : the last book on screenwriting you'll ever need*. Etats-Unis : Michael Wiese Productions. p. 33.

Ces précisions de Snyder m'amenèrent à constater que j'étais bel et bien en train d'écrire un *rite of passage*. Mes premières intentions d'écriture laissaient une grande place à l'interprétation du lecteur et c'est à la suite des commentaires que j'ai reçus que j'en vins à la décision qu'il valait mieux préciser certaines parties du récit. C'est ainsi que pour la première fois, je devais me positionner à savoir si le deuil qui était vécu par la femme était lié à une rupture amoureuse ou s'il était plutôt lié à la mort de celui qu'elle portait dans son cœur. Après mûres réflexions, j'en venais à choisir le deuil amoureux comme objet principal pour la réalisation du court métrage *aquarium*.

### 2.2.1 La relation de l'endeuillé avec sa mémoire : la perte territoriale du poète palestinien Mahmoud Darwich

Le deuil amoureux oblige bien souvent ce passage difficile où l'être endeuillé doit faire cohabiter l'état émotionnel qui existait au moment de la relation amoureuse avec ce nouvel état où l'autre est ce même, mais vidé de l'amour qu'il avait autrefois en lui. Il peut d'ailleurs être assez douloureux au moment du deuil de revoir cette personne avec qui l'amour était autrefois partagé. Bien que j'ai souvent été témoin d'œuvres qui avaient choisi de faire du deuil amoureux leurs sujets, ce n'est que très rarement où j'avais eu l'impression de véritablement vivre cet aspect assez singulier de la rupture amoureuse où le vide devenait présent à la place de l'amour. Toutefois, le déracinement territorial qu'a subi le poète palestinien Mahmoud Darwich m'était apparu comme une façon concrète d'exprimer les effets de cette perte au moment de la rupture amoureuse. Darwich n'a que sept ans lorsqu'il doit quitter la Palestine pour se réfugier au Liban après l'établissement d'Israël en 1948. Sa famille et lui passeront une année au Liban avant de retourner à Al-Birwah pour finalement découvrir que leur village a été complètement détruit par l'armée israélienne et que plus rien n'existe tel qu'ils l'avaient connu autrefois. Mahmoud Darwich était devenu étranger à son propre village au moment du retour dans son pays natal. Le poème *Étranger dans une ville lointaine* qu'il a publié en 1969 est intimement lié à l'histoire du poète.

Quand j'étais petit  
 Et beau,  
 La rose était ma demeure,  
 Les sources étaient mes mers.  
 La rose est devenue blessure  
 Et les sources sont, désormais, soifs.  
 - As-tu beaucoup changé ?  
 - Je n'ai pas beaucoup changé.  
 Lorsque nous rentrerons comme le vent  
 À la maison,  
 Scrute mon front.  
 Tu y verras les roses, palmiers,  
 Les sources, sueur,  
 Et tu me retrouveras, tel que j'étais,  
 Petit  
 Et beau...<sup>15</sup>

La poésie de Mahmoud Darwich et sa vie s'entremêlent dans ce poème pour partager une situation que peu de gens ont pu vivre dans leur vie. Je lis ce poème de Darwich et je ne peux pas faire autrement que de l'appliquer à mon passé amoureux où j'ai moi-même vécu cette triste émotion où « les sources sont, désormais, soifs. »<sup>16</sup>. J'ai été en état de choc au moment de revoir l'être aimé et de constater que l'amour n'y est plus et qu'aucune nouvelle émotion n'avait réussi à combler ce trou béant. J'avais bien devant moi la bonne personne, je pouvais la voir et la toucher, mais jamais ce corps « vide » ne réussit à correspondre à celui qui figurait dans mes souvenirs. C'est précisément cette même émotion qui se dégage du poème de l'auteur palestinien qui fait état de ses souvenirs qui ne réussissent pas à concorder avec ceux des lieux qui s'offrent aujourd'hui à lui. Il ne s'agit pas là d'un aspect facile à décrire dans un court métrage de fiction, mais je souhaite mettre en scène ce moment de réalisation de la perte de l'amour. Cette prise de conscience se voudrait en quelque sorte l'un des moments charnières du film où le personnage principal aurait à intervenir sur sa vie pour tenter un retour vers l'autre, avant que l'amour se soit complètement dissipé des corps.

<sup>15</sup> Darwich, Mahmoud. 2005. « Étranger dans une ville lointaine », dans *La terre nous est étroite et autres poèmes, 1966-1999*. Paris : Gallimard. p. 39.

<sup>16</sup> *Ibid.*



### 2.2.2 La relation de l'endeuillé avec son futur : le deuil amoureux en comparaison au deuil de la mort d'un proche

*Et maintenant je sais reconnaître l'amour  
d'un nez qui saigne  
j'apprivoise les pièges et les civières  
je dors dans mon sommeil  
si le temps fait fondre la distance  
je t'attendrai où le ciel devient l'espace  
nous reprendrons nos traces où elles  
commencent  
et nous serons magnifiques dans le  
brouillard<sup>17</sup>  
-Avec pas d'casque*

Cet extrait de la pièce *Un nez qui saigne* du groupe folk *Avec pas d'casque* pose un regard éclairé et réfléchi sur les suites d'une rupture amoureuse. Quelque temps après la rupture, l'auteur de ces lignes affirme qu'il lui est maintenant possible de reconnaître les difficultés qui s'étaient enracinées dans la relation amoureuse. À la différence du deuil causé par la mort, le deuil amoureux permet à ceux en état de rupture de se questionner quant à la future relation qu'ils souhaitent entretenir l'un avec l'autre. Au fil du temps, le désir de former un couple avec cette même personne peut resurgir (tout comme il peut se dissiper pour ne plus jamais réapparaître). Il s'agit là d'une source de questionnements particuliers qui accompagnent bien souvent les éclopés de la rupture amoureuse.

Ce qui m'intéresse de la rupture amoureuse est le rapport qu'entretient le survivant de la rupture avec son futur. La rupture oblige très souvent une personne à modifier subitement son mode de vie pour agir sans ne plus jamais tenir compte de l'existence de l'autre. Il s'agit d'une nouvelle réalité qui fait surface et qui exige habituellement une certaine période d'adaptation. L'être délaissé par la rupture doit apprendre à vivre tout en acceptant que son futur ne soit désormais plus lié à cette personne qui partageait autrefois sa vie, et ce, tout en acceptant que cet autre puisse également posséder son propre futur. Peut-être ces deux personnes auront-elles un autre jour une occasion de poursuivre ce qu'elles

<sup>17</sup> Avec pas d'casque. 2008. *Un nez qui saigne*. Sur *Dans la nature jusqu'au cou* [AAC]. Montréal : Grosse Boîte.

avaient commencé ? Nul ne peut en être certain. Proposant un film dans lequel survient une rupture amoureuse, j'ai à mettre en scène cet instant particulier de la rupture où la protagoniste n'a d'autres choix que d'embrasser sa nouvelle vie bien qu'elle puisse ne pas l'avoir concrètement choisi. C'est d'ailleurs là l'un des aspects à la base de ce que je souhaitais faire avec *aquarium* : construire un personnage qui subit les événements qui s'imposent sur sa vie. En proposant un être en deuil amoureux pour personnage principal du film, j'annonce un récit où les événements vont s'enchaîner à un rythme effréné afin de mettre en place un nouveau cadre de vie. Cette nouvelle vie qui s'ancre rapidement ne laisse que quelques instants à cette femme pour se questionner quant à savoir si elle désire véritablement subir ce futur ou si elle ne souhaite pas plutôt faire marche arrière pour tenter de rejoindre le chemin emprunté par l'amoureux d'autrefois. C'est cette spirale qui permet un retour à l'origine qui rend le deuil amoureux si difficile, et place les endeuillés dans le doute en les ramenant constamment à se questionner quant au chemin emprunté. C'est ce doute persistant que j'ai choisi de mettre en images avec *aquarium*.

## CHAPITRE III

### CORPUS

La réalisation d'un court métrage de fiction où j'allais chercher à me défier est une intention de création que j'avais en tête depuis un bon moment. La distinction d'*aquarium* par rapport aux autres films que j'avais faits auparavant est liée à un désir intense de volontairement repousser mes limites en tant que créateur. De plus, il y a ces auteurs importants qui ont eu un impact considérable sur moi et qui ont façonné la création d'*aquarium*. En somme, les prochains paragraphes se veulent une réflexion personnelle sur ces artistes et ces œuvres qui m'ont grandement apporté tout au long de mon parcours créatif en vue de la réalisation dudit court métrage de fiction.

#### 3.1 La documentation du quotidien à travers les photographies d'Eugène Atget

Jean Eugène Auguste Atget est né à Libourne, près de Bordeaux, le 12 février 1857. Avant de s'adonner à la photographie, Atget a joué au théâtre pendant quelques années, mais le manque de travail l'obligea à modifier son plan de carrière. Intéressé par les arts visuels, Eugène Atget tenta sa chance comme peintre, mais il renonça à cette carrière très peu de temps après avoir fait ses premiers essais. Comme le font remarquer Hullick et Marshall dans *Photography 1900 to the Present*, c'est probablement à la suite de son initiation au monde de la peinture qu'Atget prendra conscience de l'éventail des possibilités offert par la photographie<sup>18</sup>. « C'est vers 1890 qu'il devient photographe, spécialisé dans la fourniture « documents pour artistes », paysages, animaux, fleurs, monuments, « collection n'étant pas

---

<sup>18</sup> Hullick, Emery et Joseph Marshall. 1998. *Photography 1900 to the Present*. États-Unis : Prentice Hall. p. 17.

dans le commerce » »<sup>19</sup> Atget s'aperçoit qu'il existe une forte demande pour les photographies de document de la part des peintres parisiens. Voici d'ailleurs ce qu'on pouvait lire concernant les préoccupations antérieures d'Eugène Atget dans une lettre qu'avait adressée André Calmette, un ami du photographe, à Berenice Abbott : « For some time he had had the ambition to create a collection of all that which both in Paris and its surroundings was artistic and picturesque. An immense subject. Atget procured for himself a camera and, loaded down with plates, he took off. »<sup>20</sup> Eugène Atget avait fait de la ville de Paris son sujet de prédilection et il avait l'intention de la photographier à une époque où le monde était en pleine période d'importants changements. Il voulait que ses photographies puissent servir de document, et c'est pour cette raison qu'il s'était particulièrement intéressé à photographier ce qui était voué à disparaître. Atget s'informait auprès des gens pour connaître les immeubles qui allaient être détruits afin qu'il puisse les prendre en photos avant qu'il ne reste d'eux que la mémoire pour se souvenir de leur existence<sup>21</sup>. Cela avait été le cas pour la photographie *Place Saint-André-des-Arts* (voir appendice C, figure C.1.1) qui avait été prise par Atget quelque temps avant la démolition de l'édifice le 10 juillet 1898. D'ailleurs, cette intention du photographe qui souhaitait sauver la mémoire de l'immeuble par la photographie apparaît justifiée par cette façon qu'il avait choisie de cadrer l'entièreté de l'édifice dans l'image. En plus de son intérêt marqué pour ces établissements et ces lieux voués au changement, Atget photographie aussi certains groupes de travailleurs de la ville de Paris. Ces gens qui posent devant son appareil photographique font état des vestiges d'un passé artisanal<sup>22</sup> qui risque de s'effacer avec le vent de modernisme qui souffle sur la métropole. La simplicité désarmante qui caractérise le marchand de parapluies (voir appendice C, figure C.1.2) vient s'opposer à cette idée d'industrialisation qui prédominait à l'époque. On sent le regard empathique que pose le photographe sur cet homme qui persiste à accomplir son travail sans jamais chercher à se moderniser. Sensibilisé par le travail du photographe parisien, j'ai choisi à mon tour d'offrir la caméra à ces lieux et à ces métiers qui se trouvaient vraisemblablement à la croisée des chemins. C'est ainsi que j'ai décidé

<sup>19</sup> Nesbit, Molly. 1994. « Le photographe et l'histoire : Eugène Atget », *Nouvelle histoire de la photographie*. Sous la direction de Michel Frizot. Paris : Bordas/Adam Biro. p. 402.

<sup>20</sup> Abbott, Berenice. 1964. *The world of Atget*. New York : Horizon Press. p. xi.

<sup>21</sup> Abbott, Berenice. *op. cit.*, p. xi-xii.

<sup>22</sup> McCauley, Anne. 1986. « Première Maturité de la Photographie », *Histoire de la photographie*. Sous la direction de Jean-Claude Lemagny et André Rouillé. Paris : Bordas. p. 66.

d'incorporer à l'histoire d'*aquarium* un couple travaillant à la survie de leurs commerces d'horticulture à un moment où ils approchaient tous deux l'âge de la retraite. Je souhaitais montrer ce couple ayant occupé leur vie à la réalisation de ce projet commun qu'ils avaient établi lors de leurs premières années de vie commune sans qu'ils n'aient jamais apporté de changement dans leur façon de procéder. Cette idée n'est pas entièrement présente dans le court métrage et le but n'était pas d'en faire une représentation exhaustive, mais c'est un aspect sous-jacent que j'ai voulu donner aux personnages pour les rendre vivants et crédibles. Ce couple vient représenter la très petite entreprise familiale qui pouvait jadis exister dans les zones agricoles du Québec et qui se fait de plus en plus rare depuis que l'industrialisation et la domination des marchés se sont établies au cours des dernières années par la présence des mégas producteurs. Les personnages de Gilles et d'Évangéline (le nom de chacun des personnages apparaît au scénario en appendice B) sont ces irréductibles qui ont cherché à faire leur travail au meilleur de leurs capacités dans le but d'y fournir un service à une communauté locale. Ils n'ont pas cherché à moderniser leurs méthodes de travail alors qu'ils accomplissent leur devoir de la manière enseignée autrefois par leurs aînées. Le couple, dans le film, est donc la représentation de ces travailleurs qui s'opposent pour survivre aux changements. Étant originaire du village de Napierville, en Montérégie, j'ai parfois eu l'occasion de voir ce genre d'entreprises et j'ai été à chaque fois touché par cette fenêtre qui donnait sur un monde qui datait d'autrefois. D'autre part, les images d'Atget et l'amour qu'il porte pour Paris m'avaient amené à saisir l'importance de tourner en ces lieux qui me sont chers et je désirais à mon tour me concentrer à filmer dans ces endroits qui étaient miens. Ces lieux sont liés à l'imaginaire de mon enfance; ils sont les lieux où j'ai vécu mes plus grands enjeux émotifs. Je connais les mises en scène qu'apportent ces lieux et je sais les difficultés qui peuvent les habiter. Il m'est beaucoup plus facile de m'imaginer des situations réelles de la vie à Napierville qu'il m'est possible de m'imaginer les mêmes événements dans n'importe quelle autre ville ou villages du Québec. Malgré le fait que je n'habite plus en Montérégie depuis quelques années, les histoires que j'ai en tête sont toujours liées à mon village natal. Il s'agit peut-être là d'un Napierville que j'ai figé dans le temps et qui n'est plus celui tel qu'il est aujourd'hui, mais il demeure propice à mes histoires tel un monde imaginaire clairement défini dans ma tête. D'ailleurs, les serres que j'ai choisies pour le tournage d'*aquarium* n'étaient plus utilisées à pleines capacités depuis plusieurs années, mais

j'ai favorisé cet endroit pour le tournage, car il répondait parfaitement à celui qui occupait mes souvenirs. De plus, le propriétaire de ces serres n'habitait plus sur ces terres depuis quelque temps et il ne pouvait dire au moment du tournage ce qu'il adviendrait des serres et de leurs utilisations éventuelles. Soucieux du travail d'Eugène Atget et de l'importance à mettre en images ce qui allait disparaître, j'allais à mon tour choisir de filmer ces lieux qui avaient existé pendant tant d'années et dont l'avenir était de plus en plus incertain.

### 3.2 En réaction face au cinéma et aux autres arts

*Dans l'histoire du cinéma, il n'existe en effet pas un mouvement, une tendance ou même un genre qui ne se soit construit par rapport au cinéma qui l'a précédé. Le film noir ? Une réinvention du film de gangsters. Le Cinéma novo ? Un coup porté à l'hégémonie du cinéma hollywoodien sur le territoire brésilien. Le néoréalisme italien ? Une riposte au cinéma dit des téléphones blancs. La liste est longue. Mais elle montre surtout que tout nouveau mouvement du cinéma est d'abord et avant tout affaire de réaction.*<sup>23</sup>

-Helen Faradji

Vais-je réussir un jour à faire du cinéma ? Il s'agit là d'une question que je me suis souvent posé et à laquelle je n'obtiendrai vraisemblablement jamais une réponse. L'acuité de cette question vient du fait qu'elle cherche à savoir si *faire* du cinéma est quelque chose de véritablement possible. Je n'ai proprement jamais *fait* de cinéma alors que ce que j'ai fait jusqu'à maintenant aura toujours été de *réagir* au cinéma et aux autres arts. Je n'avais aucunement l'intention de réaliser des films de fiction au début de mes études au baccalauréat. La tâche m'apparaissait beaucoup trop ardue et intimidante alors que j'admirais ces cinéastes plus grands que nature qui abordaient la complexité de cet art par une maîtrise totale de l'objet cinématographique comme s'il s'agissait simplement du prolongement de leur identité. D'un point de vue technique, la lourdeur de l'équipe qui

<sup>23</sup> Faradji, Helen. 2011. Les cinéastes cinéphiles. 24 *Images*. No 152. p. 23.



travaille à la création d'une œuvre de fiction m'avait également passablement désenchantée lors de mes premières intrusions dans le monde du septième art. Mes premiers boulots à côtoyer le monde de la création cinématographique m'avaient permis d'assister à des guerres de tranchées entre les divers départements et cela avait contribué à m'éloigner de tout ce cirque. Ce n'était donc pas parce que je souhaitais renouveler cette expérience que j'allais écrire mes premiers scénarios. Le désir de proposer mon cinéma allait grossir en moi à mesure que je devenais véritablement cinéphile. Cet intérêt que j'avais au départ pour le septième art se modifiait soudainement en un amour inconditionnel que je ne pouvais désormais plus assouvir. Je désirais toujours en savoir davantage sur le cinéma au fur et à mesure que j'en apprenais sur cet art. Je voyais des films sans relâche et ma curiosité ne faisait que grandir alors que je réalisais que je ne parvenais qu'à voir la pointe de l'iceberg d'une richesse sans borne. C'est ainsi que je développais un discours critique du cinéma et que j'étais désormais en meilleure position pour définir mes goûts et mes champs d'intérêt. C'était donc pour réagir à certaines propositions cinématographiques que j'allais finalement faire le choix de m'investir à la création.

Offrir un cinéma de l'opposition n'est pas suffisant pour certains cinéastes; quelques-uns d'entre eux ont jugé important d'armer leurs discours d'un manifeste artistique qui saurait apporter des précisions quant à leurs désirs d'oppositions. Ce fut d'ailleurs le cas pour des cinéastes tels que Dziga Vertov, Maya Deren et les signataires du manifeste d'Oberhausen. Toutefois, dans la conscience collective c'est le manifeste de *Dogme 95*, avec à sa tête l'irrévérencieux Lars von Trier, qui est le plus souvent ramené à l'avant-plan lorsqu'il est question de manifeste artistique au cinéma. « Dogme had been created to give freedom to the makers of big commercial films, filmmakers who supposedly had already been tempted, compromised, and corrupted »<sup>24</sup>. De nombreux cinéastes de différentes origines s'étaient regroupés autour de *Dogme 95* dans le but de faire un cinéma de l'opposition. Les règles de ce manifeste étaient très strictes et s'imposaient de manière radicale sur la création de tout cinéaste tenté par l'aventure. Les 3 principes pour une singularité de l'art cinématographique que je propose empruntent ce discours tranchant et sans compromis qui caractérise bien les règles du manifeste *Dogme 95*. Tout comme von

---

<sup>24</sup> Stevenson, Jack. 2003. *Dogme Uncut*. Etats-Unis : Santa Monica Press, p. 31.

Trier le souhaitait, je cherche par l'établissement de règles concrètes m'imposer une façon de faire du cinéma qui saurait s'opposer à un cinéma envers lequel je souhaite m'affirmer. Toutefois, et malgré ce ton que j'utilise qui se rapproche de celui employé par les activistes du manifeste artistique, il m'apparaît important de rappeler que les 3 principes ont été, dans un premier temps, assemblés à des fins didactiques. Plutôt que de s'imposer sur l'ouvrage du créateur comme une marche à suivre pour assurer la cohérence d'une œuvre en fonction du manifeste qui la domine, les 3 principes que j'ai cherché à mettre en place existent afin de me servir de guide dans le but de m'approcher d'un cinéma que je souhaite encourager.

Le théâtre et la télévision m'apparaissent comme étant deux arts souvent comparés au cinéma alors qu'ils favorisent tous l'émergence de récits par l'entremise de personnages de fictions. Les 3 principes que j'ai mis en place tentent par ailleurs d'établir une formule à suivre qui puisse laisser émerger un cinéma capable de se distinguer des autres formes d'arts en favorisant les qualités intrinsèques au septième art. Le premier principe (narration en images) vient largement s'opposer à l'écriture théâtrale qui doit davantage se servir du dialogue pour faire avancer le récit. Dans *Othello*, c'est par l'entremise du dialogue qu'Emilia révélera les machinations de son époux qui avait réussi à pousser le Maure de Venise à commettre l'irréparable : « Le jour fera! le jour fera!... Me taire, monsieur? Non! non! Je veux parler, libre comme l'air! Quand le ciel et les démons, quand tous, tous, tous crieraient honte sur moi, je parlerai. »<sup>25</sup> Dans cette pièce de Shakespeare, c'est par le dialogue que l'intrigue se dénoue pour mettre au grand jour la réelle identité de Iago qui a su manipuler les gens autour de lui afin de mettre son plan diabolique à exécution. Il s'agit là d'un exemple phare de la maîtrise du dialogue au théâtre par son auteur et c'est jouissif pour le spectateur que d'assister à un tel dénouement du récit. Ce n'est, par contre, pas ce que je souhaite voir dans un cinéma où l'image est ce qui doit être le véhicule émotif du récit mis de l'avant. De plus, la télévision ne réussit pas toujours à se conformer au second principe (approche cohérente de la photographie). Pour qu'une œuvre soit proprement cinématographique, le cinéaste doit être cohérent quant à l'utilisation qu'il fait du plan. Sans qu'il n'existe de charte englobant la signification du plan au cinéma, une culture de l'image s'est tout de même développée afin de permettre de renforcer l'idée que « plus nous sommes

---

<sup>25</sup> Shakespeare, William. 1964. *Othello, Le Roi Lear, Macbeth*. Paris : GF Flammarion, p. 122.



près d'une scène ou d'une personne, plus nous participons. »<sup>26</sup> Partant de ce précepte pour examiner la nature de l'image en mouvement, j'ai souvent été déstabilisé par certaines propositions de cadrage à la télévision. Issue d'une école de pensée cherchant par moments à mettre de l'avant l'efficacité au détriment de la qualité, il n'est pas inhabituel pour la réalisation télévisuelle d'embrasser cette culture du rendement. C'est ainsi que j'ai parfois vu l'utilisation du gros plan à des moments plutôt inopportuns, mais où sa présence servait à relancer le rythme de la scène. Dans ce cas-ci, le spectateur aguerri qui cherche à saisir l'importance du gros plan en rapport au récit se voit sans repère, alors que les conventions usuelles se voient littéralement bafouées. Une fois de plus, ce n'est pas quelque chose que je souhaite voir au cinéma et c'est la raison pour laquelle j'exige une cohérence de la part du cinéaste dans son travail de réalisation. Finalement, le troisième principe vient assurer la mise en place d'un récit alors que les deux principes précédents s'intéressaient davantage à l'aspect formel inhérent au cinéma. Il n'est pas inhabituel pour l'artiste de passer par l'expérimentation pour bien saisir l'étendue des possibilités de l'art dont il se fait praticien. Je reconnais l'importance des questionnements artistiques de la peinture et de ses avancées au XIXe siècle qui lui permirent d'expérimenter jusqu'à une déconstruction totale de l'art figuratif. Ce fut également le cas lors du XXe siècle où un bon nombre d'artistes eurent recours au cinéma pour tenter de cerner jusqu'où l'expérimentation pouvait se développer à travers cet art nouveau. Cependant, le troisième principe que je propose vise très distinctement à éviter un cinéma expérimental afin de soutenir davantage un cinéma narratif de fiction. Encore une fois, il ne s'agit pas là d'une pensée manichéenne envers le cinéma expérimental et le cinéma de fiction; il s'agit plutôt pour moi de favoriser le cinéma que je souhaite créer.

Le cinéma qui m'intéresse sait tirer profit des caractéristiques propres à l'art cinématographique. Mon souhait est celui de le voir prendre forme à partir des éléments qui le distinguent et qui lui permettent de justifier sa place parmi les autres arts. Cet esprit de revendication qui m'habite (pour une singularité de l'art cinématographique) s'apparente certainement à cette conception du théâtre que faisait Antonin Artaud :

---

<sup>26</sup> Saouter, Catherine. 2000. *Le langage visuel*. Québec : XYZ Éditeur. p. 49.

Je dis que la scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse, qu'on lui fasse parler son langage concret.

Je dis que ce langage concret, destiné aux sens et indépendant de la parole, doit satisfaire d'abord les sens, qu'il y a une poésie pour les sens comme il y en a une pour le langage, et que ce langage physique et concret auquel je fais allusion n'est vraiment théâtral que dans la mesure où les pensées qu'il exprime échappent au langage articulé.<sup>27</sup>

Aux dires d'Antonin Artaud, le caractère artistique du théâtre devrait toujours chercher à s'affirmer à partir d'un langage propre à celui d'un corps en action sur scène. Artaud est des plus intransigeants par rapport aux fonctions et aux attentes qu'il place envers la création théâtrale. Son esprit critique et exigeant n'est pas sans m'inspirer par rapport aux attentes que je place en fonction de l'art que j'ai choisi de pratiquer. Et tout comme Antonin Artaud, je ne crois pas en une pratique des arts sans sacrifice. Il est essentiel pour l'artiste de s'investir à tout instant au meilleur de ses capacités, et bien souvent, au-delà même de ce qu'il se croyait lui-même capable d'atteindre pour pouvoir au moins espérer faire éclore une dimension artistique à son travail de création. Toutefois, les lectures que je faisais dans *Les écarts du cinéma* du philosophe français Jacques Rancière ébranlèrent certaines des certitudes que j'avais par rapport au cinéma. J'étais convaincu que le cinéma était fait de traits caractéristiques qui lui étaient singuliers et inimitables. Cependant, Jacques Rancière fait un rapprochement des plus intéressants entre le cinéma et la littérature :

Le cinéma ne vient pas *contre* le théâtre. Il vient *après* la littérature. Cela ne veut pas simplement dire qu'il porte à l'écran des histoires tirées de livres, mais qu'il vient après la révolution littéraire, après le bouleversement des rapports entre signifier et montrer qui, sous le nom de littérature, est arrivé à l'art de raconter des histoires. Le problème alors n'est pas seulement d'inventer, avec les images mobiles et les sons enregistrés, des procédés littéraires. C'est là un problème classique de correspondance des arts.<sup>28</sup>

Cette correspondance des arts telle qu'elle est décrite par Rancière me rappelle ces liens qui se tissent à travers les enfants d'une même famille. Le cheminement personnel de chacun des enfants est unique et il n'existe pas de voie préconçue pour assurer un passage vers des

<sup>27</sup> Artaud, Antonin. 1964. *Le théâtre et son double*. France : Éditions Gallimard. p. 55-56.

<sup>28</sup> Rancière, Jacques. 2011. *Les écarts du cinéma*. Paris : La Fabrique éditions. p. 49.

sentiers déjà balisés. Il m'apparaît évident que ces cheminements personnels sont aussi présents dans le domaine des arts. C'est le cas de la littérature, l'aînée du cinéma, qui avait déjà arpenté certains des passages qui allaient plus tard être empruntés par le septième art. Bien que le cinéma ait été amené à un plus jeune âge vers les sentiers de l'image, il n'en demeure pas moins que la littérature avait déjà investigué ces endroits avant même la naissance de son petit frère. D'ailleurs, Jacques Rancière faisait mention de l'existence d'une *cinématographie* de la littérature qui se montrait à travers trois aspects précis :

C'est d'abord le privilège de la parole muette, du pouvoir d'expression accordé à la présence silencieuse – significative, énigmatique ou insignifiante – de la chose. C'est ensuite l'égalité de toutes choses représentées. L'égale attention que *Mouchette* accorde à un visage humain, une main tournant un moulin à café ou le bruit d'un verre sur un zinc de bistrot, Bresson en trouve le modèle chez Cézanne. [...] C'est enfin le traitement séquentiel du temps. J'appelle ainsi le traitement qui constitue la narration par blocs inégaux et discontinus d'espaces-temps, à l'opposé du modèle représentatif, celui de la chaîne temporelle homogène de causes et d'effets, de volontés se traduisant en événements et d'événements entraînant d'autres événements.<sup>29</sup>

Aux dires du philosophe, la littérature réussit sans aucun problème à se montrer singulièrement cinématographique. Les images qu'elle sait faire voir à son lecteur peuvent être tout aussi cinématographiques que celles offertes par l'image de cinéma. Les praticiens des autres arts ont donc cette possibilité de s'aventurer eux aussi vers des sentiers cinématographiques. Ces sentiers sont ouverts à tous et jamais ils ne pourront être bloqués. En somme, ce mandat que je me donne de réaliser une œuvre de fiction qui sait promouvoir les caractéristiques intrinsèques du cinéma se fait désormais en sachant qu'il n'est pas le seul art capable d'être cinématographique. Toutefois, mes désirs pour un cinéma qui soit pleinement cinématographique ne s'en trouvent pas amoindrie pour autant. Je souhaite tout autant voir le cinéma se préoccuper à faire ce qu'il fait de mieux : s'accomplir en tant qu'art capable de répondre aux 3 principes. Je me fais donc un devoir d'assumer ce choix qui m'est personnel parce que je crois dans la pertinence de certains traits caractéristiques au cinéma.

---

<sup>29</sup> Rancière, Jacques. *op. cit.*, p. 50.

### 3.3 Les courts métrages *Passage* et *Believe*

*Mal nommer un objet, c'est ajouter au malheur de ce monde.*<sup>30</sup>

-Albert Camus

J'ai choisi de me concentrer à la réalisation d'un court métrage de fiction d'une quinzaine de minutes dans le cadre de mes études à la maîtrise en recherche-crédation. De toute évidence, *aquarium* répond sans difficulté aux 3 principes pour une singularité de l'art cinématographique, puisqu'il a été formé à partir de l'essence même de ces principes. Toutefois, il est important de noter qu'il existe plus d'une forme de cinéma qui puisse répondre aux 3 principes et qui, pourtant, ne seront aucunement prise en compte pour ce mémoire. D'une manière arbitraire, j'ai choisi de m'intéresser uniquement au cinéma de fiction qui utilise la prise de vue réelle. Le cinéma documentaire ainsi que le cinéma d'animation ne seront donc jamais mis en doute même s'ils peuvent très bien répondre aux 3 principes établis au préalable. De la même manière, j'ai choisi, de n'accorder aucune importance à la durée d'une œuvre de cinéma, alors que je sais indubitablement que les courts, moyens et les longs métrages de fiction sont, dans bien des cas, classés dans des catégories qui les places complètement à part les uns des autres. Finalement, il m'est arrivé à plus d'une reprise d'entendre parler de la salle de projection comme étant celle qui rendait possible la véritable expérience cinématographique et qui permettait au cinéma de se différencier des autres arts. Une fois de plus, j'ai choisi de me restreindre volontairement à ces débats puisque mes intérêts dans le cadre de ce mémoire en recherche-crédation portent vers la réalisation d'une œuvre de fiction sans tenir compte de sa méthode de diffusion. Il m'importe ici de créer une œuvre qui sache répondre aux 3 principes pour une singularité de l'art cinématographique et rien de plus.

Depuis les premières lignes de ce mémoire, je fais état de mon désir pour réaliser une œuvre de fiction qui met à l'avant certains traits caractéristiques du cinéma. Un passage de

---

<sup>30</sup> Camus, Albert. 2006. *Œuvres complètes, tome I*. Paris : Éditions Gallimard. p. 908.

Gilles Lipovetsky et de Jean Serroy montre pour sa part qu'il n'est pas facile de délimiter les frontières du cinéma.

Est-il d'ailleurs encore justifié de tracer une nette frontière entre film de cinéma et film de télévision, quand nombre de films de cinéma sont structurés par une esthétique télévisuelle et que certains films téléfilms sont réalisés par des metteurs en scène de cinéma avec des acteurs et, parfois même, des budgets équivalents à ceux du cinéma.<sup>31</sup>

J'ai clamé haut et fort que le cinéma devait arrêter de se prendre pour ce qu'il n'était pas et qu'il devait revenir à ce qui avait fait de lui un art distinct des autres arts. Mais se pouvait-il que je ne sois qu'un nostalgique du cinéma des premiers temps qui refuse tout simplement d'accepter cette nouvelle identité du cinéma ? Que le cinéma avait changé de cette même façon qu'Amin Maalouf affirmait : « L'identité n'est pas donnée une fois pour toutes, elle se construit et se transforme tout au long de l'existence. »<sup>32</sup> Était-ce un phénomène du temps alors que je faisais désormais partie de ces irréductibles qui s'acharnent à nager à contre-courant ? Peut-être avais-je tort de m'entêter d'une telle manière, mais je ne peux que garder espoir à chaque fois que je croise sur ma route des cinéastes tels que Karl Lemieux et Paul Wright qui font preuve d'une approche personnelle du cinéma et qui montre que je ne suis pas seul à souhaiter une approche singulière de l'art cinématographique.

### 3.3.1 *Passage* de Karl Lemieux

Le film *Passage*<sup>33</sup> du cinéaste québécois Karl Lemieux offre un récit à la première personne du singulier d'une manière entièrement intimiste et sensorielle. Ce film m'a grandement interpellé par l'ingéniosité de sa mise en scène qui offre un récit sans dialogue alors que les états d'âme de la protagoniste sont partagés sans aucune difficulté avec le spectateur du film. Ce film m'a aidé à forger le premier principe qui s'articule autour de la narration en images. Les images qui défilent montrent un groupe de quatre jeunes adultes en

<sup>31</sup> Lipovetski, Gilles et Jean Serroy. 2007. *L'écran global : culture-médias et cinéma de l'âge hypermoderne*. Paris : Éd. du Seuil. p. 11.

<sup>32</sup> Maalouf, Amin. 1998. *Les identités meurtrières*. Paris : Le livre de poche. p. 31.

<sup>33</sup> Lemieux, Karl. 2007. *Passage*. Film 35 mm. noir et blanc. 15 min. Montréal : Transmar Films inc.



voiture sur une route de campagne. Par l'utilisation de plans subjectifs, la caméra permet très tôt dans le film de rapprocher le spectateur du personnage de la jeune femme assise à l'arrière du véhicule. La première image du film est d'ailleurs un plan subjectif de la protagoniste qui regarde le paysage par la fenêtre de l'automobile. On découvre ensuite, au second plan, le visage de la femme assise à l'arrière du véhicule en marche (voir appendice D, figure D.1.1). Les plans subséquents présentent les autres passagers à bord du véhicule, pour ensuite retourner à cette femme assise à l'arrière. La femme regarde soudainement à l'avant et un plan subjectif montre un homme assis dans le siège du passager alors qu'il scrute une carte routière (voir appendice D, figure D.1.2). L'image montre à nouveau le visage de la femme qui, cette fois, sourit discrètement. Bien que rien ne permette de l'affirmer avec assurance à ce stade-ci du film, il est quand même permis de douter que le sourire de cette femme serve à montrer que l'homme assis à l'avant n'est nul autre que son amoureux. Cette mise en scène du cinéaste est pour le moins habile, car elle permet rapidement de présenter chacun des personnages dans le véhicule en plus d'indiquer au spectateur, par l'utilisation de plans subjectifs, la présence de la protagoniste assise à l'arrière et son rapport avec l'homme qu'elle regarde. L'utilisation du plan subjectif dans cette séquence est d'autant plus intéressante puisqu'elle permet de créer un certain rapprochement entre l'héroïne et le spectateur du film qui se partagent les mêmes prises de vues pendant quelques instants. D'ailleurs, le cinéaste va travailler tout au long du film pour amener le spectateur à vivre une émotion entièrement partagée avec la protagoniste du film. Le caractère empathique du film *Passage* l'est à un point tel que le spectateur a soudainement l'impression d'être plongé complètement au sein même du récit et de vivre l'aventure à la place du personnage interprété par Brigitte Pogonat. C'est précisément ce qui se produit lors de cette séquence du film où la caméra décide de suivre cette femme à l'intérieur de la salle de bain plutôt que de demeurer dans la pièce avoisinante avec les trois autres membres du groupe (voir appendice D, figure D.1.3). Alors que la caméra avait laissé croire pendant un instant qu'elle allait demeurer avec ceux qui s'embrassaient, elle fait soudainement un bond imprévu pour retrouver celle à la salle de bain. Cette femme se trouve pour la première fois du récit complètement à l'écart des autres membres du groupe et c'est avec elle, et au rythme de ses pensées que le spectateur poursuivra son chemin pour le reste du film. Accompagné d'une bande-son irréprochable, ce film offre une expérience sensorielle similaire à celle vécue par



un être vivant à la première personne du singulier. C'est cet aspect précis du récit à la première personne qui m'a grandement intéressé dans le film de Karl Lemieux et que j'ai voulu à mon tour mettre en place avec *aquarium*. Je souhaitais faire un film qui allait obliger le spectateur à suivre la protagoniste à travers une suite d'actions tumultueuses. Il ne s'agit pas pour le spectateur d'assister au récit, mais bien d'y prendre part en s'y invitant comme s'il en faisait partie. Le spectateur est là, présent, il regarde la protagoniste d'*aquarium* avec qui il partage des émotions. Il n'est aucunement possible pour celui qui regarde le court métrage que j'ai réalisé d'anticiper les événements qui vont survenir. J'avais délibérément choisi de placer une femme seule, près d'une route de campagne, après l'ouverture de la seconde partie du film qui s'intitule *2. adultère*. Le spectateur d'*aquarium* se trouve donc à ce moment face à un manque d'information auquel il ne peut trouver réponse. Qu'est-il arrivé de l'homme en ébullition ? Pourquoi la femme est-elle maintenant seule aux abords d'une route de campagne ? À qui appartient le véhicule vers lequel elle avance désormais d'un pas décidé ? Qui est cet homme qui conduit le véhicule ? Pourquoi enlève-t-elle sa culotte devant cet homme dont on ne connaît rien de la relation qu'elle entretient avec lui ? Il s'agit là d'un récit parsemé de questions sans réponse où le spectateur n'a d'autres choix que d'accepter de suivre la protagoniste dans ses déambulations pour espérer trouver des réponses à ses questionnements.

### 3.3.2 *Believe* de Paul Wright

Le court métrage *Believe*<sup>34</sup> de l'écossais Paul Wright est une œuvre majeure à bien des égards. Le jeu des acteurs, l'utilisation de la bande-son, la mise en scène du récit : chacun de ces aspects est parfaitement exécuté dans cette œuvre magistrale où le cinéaste démontre pleinement tout son talent. De manière plus concise, je souhaite utiliser ce film pour illustrer la grande maîtrise que fait le cinéaste du second principe, où une approche cohérente de la photographie vient grandement contribuer à rehausser le caractère cinématographique d'une oeuvre. Le choix d'une caméra mobile dans le film de Wright permet de rendre accessible au spectateur les émotions ressenties par le protagoniste du film.

<sup>34</sup> Wright, Paul. 2009. *Believe*. Film 35 mm. coul. / noir et blanc. 20 min. Royaume-Uni : Scottish Screen et Young Films.

*Believe* utilise une caméra souvent très près du personnage principal qui donne à voir les moindres mouvements d'un homme en détresse à la suite du décès de celle qu'il aime. Tout comme l'homme qu'elle tente de filmer, la caméra est imprécise et donne l'impression qu'elle pourrait s'effondrer à tout instant. À travers cette dure épreuve, le protagoniste éprouve de grandes difficultés à trouver ses repères et ne semble jamais s'appuyer sur une base solide sur laquelle il pourrait se stabiliser. Laissé à lui-même, le personnage principal du film ne cesse de s'enfoncer dans une torpeur qui prend tranquillement le dessus sur lui. C'est ainsi que vers la fin du film, un homme vient le retrouver au milieu d'un champ après qu'il eut passé la nuit couché dans l'herbe. Le protagoniste n'est pas complètement conscient au moment où cet homme lui vient en aide et la mobilité de la caméra permet d'accentuer cet état d'instabilité qui caractérise l'homme au sol. La caméra bouge de manière saccadée au moment de filmer cet homme qui n'est pas au meilleur de ses capacités (voir appendice E, figure E.1.1). Cette façon de filmer la détresse d'un personnage m'apparaît très à propos et c'est pour cette raison que j'ai choisi de tourner *aquarium* en faisant moi aussi le choix de la caméra portée à l'épaule. Je voulais que la caméra puisse contribuer à faire ressentir au spectateur la confusion, les pentes abruptes et les erreurs de parcours qui apparaissent dans la vie de la protagoniste d'*aquarium*. De plus, j'avais priorisé un cadrage qui demeurerait le plus près possible du personnage principal afin de favoriser une identification du spectateur avec celle-ci. Rapidement, le spectateur est investi dans la vie de la protagoniste comme si la caméra l'obligeait à prendre part au récit de vie de cette femme. Le spectateur ne peut se rabattre sur des aspects secondaires du récit, car très peu de ces éléments lui sont donnés à voir. Il se voit ainsi confiné à tout constamment ramené vers la protagoniste du film, à tout placer en relation à elle pour s'obliger à vivre pleinement le récit que lui fait subir la femme endeuillée.

La création d'une œuvre artistique se compose toujours d'un amalgame d'éléments différents, mais où figure à chaque fois le caractère émotif de son auteur. Ingmar Bergman disait qu'il faut être cohérent au sens des émotions, car ce sont elles qui permettent de faire tenir en place l'ensemble des parties de la création. À travers une intention émotionnelle cohérente, l'artiste peut s'offrir une gamme infinie des possibilités à la création lui permettant ainsi de se fier totalement à ses désirs créatifs. Afin d'étoffer et de rendre pleinement

sensible toute l'importance de la relation du couple dans *Believe*, Paul Wright entrecoupe le récit d'images de la défunte qui avaient été tournées alors qu'elle était toujours en vie. Ces images apparaissent au spectateur comme des bribes de souvenirs que se remémore le personnage principal à la suite du décès de l'être aimé. Le spectateur a soudainement l'impression d'entrer à l'intérieur même des souvenirs intimes de l'homme en deuil. Petit à petit, le cinéaste amène le spectateur à s'investir personnellement au centre du film pour lui faire vivre une expérience en complète symbiose avec le protagoniste du film. Ce récit émotif est partagé au spectateur à un point tel qu'à la toute fin du film, le personnage principal s'envole littéralement vers le ciel (voir appendice E, figure E.1.2) pour ne plus jamais redescendre sur terre. Alors qu'aucun élément magique n'avait été établi jusqu'à ce moment dans le film, il n'est aucunement difficile pour le spectateur d'accepter cette allégorie en images qui permet à l'homme de s'envoler sans fournir aucune forme d'explication au préalable. En fait, cet élan vers l'univers magique est rendu possible parce que le cinéaste a su conserver une cohérence émotive tout au long du film. De cette façon, l'homme au début du film qui se trouvait en détresse l'est tout autant à la fin du film alors que ses émotions sont si grandes et si puissantes qu'elles lui permettent désormais de quitter le sol et faire abstraction de toute autre force qui le limitait auparavant. Étonnamment, le troisième principe, qui exige un récit au service des émotions vécues par les personnages et qui apparaissait au départ comme étant une contrainte de création, permet soudainement des envolées lyriques laissant libre cours aux émotions du protagoniste dans le film. J'ai tenté par moments de pousser le récit narratif d'*aquarium* aux limites de l'abstraction en restant cohérent au niveau des émotions. Le caractère fantaisiste de la scène où la femme découvre son amoureux au centre d'un lac avec l'eau en ébullition autour de l'homme n'est jamais expliqué quant à sa nature et sa signification dans le film. Le film offre soudainement un nouvel élément qui vient briser l'aspect *réaliste* inhérent au film jusqu'à présent. De plus, la réaction de la femme en fonction des ébullitions vient suggérer au spectateur qu'il n'y a pas lieu de réfuter la présence de ces bouillonnements alors qu'elle choisit de s'enfoncer dans l'eau pour y rejoindre celui qu'elle aime. Le spectateur n'a d'autres choix que d'accepter à son tour cette apparition soudaine du surnaturel alors qu'il se voit contraint à suivre cette femme qui n'est aucunement préoccupée par les mystérieuses agitations de l'eau. Il s'agit bien évidemment d'un moment d'incompréhension pour le personnage principal qui souhaite

en apprendre davantage quant aux événements qui se produisent sous ses yeux. Le spectateur est lui aussi plongé dans le mystère alors qu'il partage ce même sentiment d'incompréhension que celle qui s'aventure dans les eaux. À ce moment précis dans le film, le spectateur et l'héroïne éprouvent tous deux un sentiment d'inconfort alors qu'ils aimeraient en savoir davantage. C'est donc en parfaite symbiose avec le personnage principal que le spectateur est amené à vivre ce moment de mystère et d'incompréhension qui émerge à la suite des bouillonnements près de l'homme.

## CHAPITRE IV

### PROJET

#### 4.1 Scénario

Les 3 principes pour une singularité de l'art cinématographique se sont imposés pour la première fois au moment de l'écriture du scénario. J'avais à ce moment quelques histoires en têtes qui pouvaient assez facilement se transformer en scénario de cinéma, mais ces histoires n'avaient pas les qualités nécessaires pour être conformes aux 3 principes. Il me fallait donc travailler ardemment afin de trouver cette histoire qui allait me permettre de réaliser un film proprement cinématographique. De plus, je savais que mon travail n'était pas seulement celui de faire un scénario capable de répondre aux 3 principes, car il m'est aussi important que ce travail d'écriture puisse me satisfaire en tant qu'auteur de cinéma. Il est encore très frais dans ma mémoire cet exercice d'écriture auquel j'avais participé sans grands succès lors de mes études à l'INIS et où j'avais tenté d'écrire une histoire à partir de contraintes qui nous avait été imposée au départ. Cette aventure avait donné un récit qui m'était apparu pour le moins laborieux et dénoué de tout intérêt émotionnel. Cette expérience m'a appris qu'il valait mieux se servir de contraintes afin de baliser le récit plutôt que de les utiliser à titre d'éléments initiateurs à la création.

Cette section sur le scénario est intimement liée au principe de la narration en images et à celui du récit au service des émotions vécues par les personnages. Ces deux principes avaient favorisé une certaine mise en images de l'histoire que j'avais envie de raconter. En somme, le second principe qui concerne une approche cohérente de la photographie du film ne sera discuté que plus loin lors de la partie qui fait état de la préparation au tournage.

#### 4.1.1 Narration en images

*Cinema (sound, image, editing) should always find alternatives to psychology and dialogues. Framing a landscape in a powerful way is already saying so much. [...] Do we really need dialogues when the landscape is already doing the mental or the metaphorical work ?*<sup>35</sup>  
-Denis Côté

Au-delà du désir que j'éprouvais de construire un récit en images, j'avais aussi l'intérêt pour une histoire où le spectateur allait devoir y mettre du sien afin de s'approprier le récit filmique. En tant que cinéphile, j'aime ces histoires qui savent se montrer petit à petit au spectateur. J'aime voir les personnages prendre vie devant moi, alors que je dois travailler dans le but de saisir la quête qui les anime. Je souhaitais donc écrire un film où le spectateur allait être obligé de s'investir corps et âme afin de maintenir le rythme avec un protagoniste qui ne prend aucune pause. Il était question ici de créer une histoire où le spectateur était à la remorque du personnage principal, alors que celui-ci possède toujours une légère avance sur celui en train de regarder le film. Comme le partageait d'ailleurs le cinéaste Wim Wenders, c'était l'acte de *découvrir* dont je souhaitais ici assurer la mise en scène :

Il y a des films dans lesquels on ne peut rien découvrir du tout parce qu'il n'y a rien à découvrir : tout est parfaitement évident et univoque. Tout est tel qu'on doit le comprendre et le voir. Et puis il y a des films où l'on peut constamment découvrir certains détails, qui laissent toujours la place libre à toutes les possibilités. Ce sont le plus souvent des films dans lesquels les significations ne sont pas aussitôt apportées avec les images.<sup>36</sup>

Cette intention d'offrir à *découvrir* au spectateur pouvait se faire à partir d'une narration en images du récit filmique. L'image de cinéma libérée de la parole des personnages se donne à découvrir beaucoup plus facilement que celle où les mots parlés viennent encadrer les

<sup>35</sup> McSorley, Tom. 2011. *Entre Nous : The cinema of Denis Côté*. Canada : Canadian Film Institute. p. 43.

<sup>36</sup> Wenders, Wim. 1990. *La logique des images, essais et entretiens*. Paris : L'Arche. p. 12.



chemins narratifs à suivre. Ce n'est pas tant que je souhaite un cinéma sans dialogue, mais c'est plutôt que je suis à la recherche d'une image de cinéma capable de raconter une histoire. Pour arriver à mes fins, il me fallait travailler pour que la narration en images offre tout juste assez d'informations pour amener le spectateur à poursuivre le récit sans s'y désintéresser et sans que les actions deviennent trop facilement prévisibles ou soulignées à gros traits. De plus, j'avais cette ferme intention de placer le spectateur dans le doute. Un doute qui allait persister tout au cours du film et prendre fin uniquement avec les réflexions personnelles du spectateur. Par ailleurs, le mystère dans *aquarium* repose sur cette façon que le film a de se diriger dans une direction avant de changer subitement sa trajectoire en y omettant certaines informations. C'est ainsi que la seconde partie du film commence avec le personnage d'Élise alors qu'elle est seule en bordure de la route et où l'absence soudaine de son amoureux ne semble pas avoir laissé de trace sur elle. La femme grimpe à bord d'un véhicule et, à la grande surprise du spectateur, décide de s'investir dans une relation sexuelle avec le conducteur. L'ellipse temporelle qui a été créée entre la scène de l'amoureux en ébullition et le moment où la femme marche en bordure de la route amène le spectateur à se demander ce qui a bien pu se produire pour que la femme agisse d'une façon tout à fait inattendue par rapport à ce qui avait été établi lors de la première partie. De ce fait, le comportement de la femme à l'endroit du conducteur du véhicule oblige le spectateur à accepter que l'homme en ébullition se trouve désormais à l'écart de la protagoniste. Le spectateur doit faire fi de ses questionnements et poursuivre son cheminement à travers le récit en acceptant ce qui se montre à lui, car les événements continuent à débouler à un rythme effréné. Les premiers lecteurs du scénario avaient en majorité acceptée ces manques aux récits et certains d'entre eux avaient choisi de combler ces omissions en y proposant une interprétation personnelle qui allait même parfois au-delà de ce que les images avaient à offrir.

J'avais présenté le scénario d'*aquarium* (voir scénario en appendice B) en lecture à quelques amis afin de connaître leur opinion, mais aussi dans le but d'y entendre leurs conseils pour l'écriture d'une version améliorée du film. J'avais fait le choix de laisser quelques passages obscurs au scénario, mais je n'avais guère prévu que certains lecteurs allaient utiliser ces manques de précisions pour imposer leurs propres compréhensions du film. Ce fut d'ailleurs le cas d'un des lecteurs qui m'avait avoué avoir eu l'impression qu'il

existait un caractère incestueux sous-jacent au récit. Cette impression qu'il avait eue s'était construite à partir du couple travaillant aux serres qu'il croyait être les parents d'Élise. Les non-dits entre les personnages ajoutés au désespoir d'Évangéline au moment d'y découvrir une proximité entre Gilles et Élise avaient amené mon ami à voir une relation incestueuse à l'intérieur de ce groupe de personnes. Pour d'autres lecteurs, les zones grises du scénario les avaient plutôt portés à voir une représentation de la mort dans la disparition de Charles. J'étais moins surpris d'entendre cette lecture que celle de l'inceste, mais j'avais l'impression que ces deux façons de voir le film étaient uniquement possibles au moment de la lecture du scénario. Je croyais fortement à la mise en scène des images et à leurs capacités à bien baliser un récit qui m'apparaissait bien au-delà des multiples interprétations qui pouvaient parfois être générées par l'écriture. En somme, tous ces commentaires sur la mort ou l'inceste m'apparaissaient bien curieux au moment d'entendre les commentaires de lecture qu'avaient faits mes comparses et je n'avais pas cru important d'accorder un grand intérêt à ces commentaires qui m'avaient, à ce moment, semblé pour le moins excentriques.

Bien que le principe pour une narration en images se soit imposé au moment de l'écriture du scénario, il n'en demeure pas moins que ce principe avait également eu un impact au moment de la réalisation du film. Je souhaite donc, l'instant de ce paragraphe, délaissier la partie scénaristique du film pour m'intéresser aux choix de réalisations qui avaient pour but de favoriser ce premier principe. Une narration en images existe au cinéma par l'entremise d'une série d'images qui s'unissent pour former une suite d'actions. Chaque image offre une quantité d'informations au spectateur qui doit à son tour s'efforcer de faire les liens entre les divers éléments qui lui sont donnés à voir. Dans le cas présent, je souhaite porter mon attention vers l'utilisation du gros plan au cinéma qui porte une fonction d'importance majeure pour la bonne compréhension d'un récit en images. J'utilise les écrits de Deleuze qui dénote deux écoles de pensées de l'utilisation du gros plan dans *L'image-mouvement* pour préciser ma position.

[...] ce que Descartes et Le Brun appellent *admiration*, et qui marque un minimum de mouvement pour un maximum d'unité réfléchissante et réfléchie sur le visage ; et ce qu'on appelle *désir*, inséparable de petites sollicitations ou d'impulsions qui composent une série intensive exprimée par le visage. Il importe peu que les uns considèrent l'admiration comme l'origine des passions, précisément parce qu'elle est le degré zéro du mouvement, tandis que d'autres mettent en premier le désir, ou l'inquiétude, parce que l'immobilité même suppose la neutralisation réciproque de micro-mouvements correspondants.<sup>37</sup>

Dans le cas particulier d'*aquarium*, l'approche que j'ai favorisée est celle de l'*admiration* où une même expression du visage en gros plan cherche à partager plus d'une émotion à la fois. C'est d'ailleurs un visage qui ne se livre pas totalement qu'exprime le personnage d'Élise (voir appendice G, figure G.1.1) au moment où celle-ci découvre Charles et Évelyne côte à côte au fond des bois. Les émotions qui accompagnent Élise sont profondément ancrées en elle et ce n'est qu'une parcelle de son désarroi qui parvient au spectateur. Comme le démontrait Deleuze, l'état intérieur du personnage qui apparaît dans ce type de gros plan se révèle bien souvent par l'entremise d'une adroite utilisation du montage.

Il est vrai que ce cas du visage réfléchissant semble moins bien déterminé que l'autre. Car le rapport entre un visage et ce à quoi il pense est souvent arbitraire. Qu'une jeune femme de Griffith pense à son mari, nous ne pouvons le savoir que parce que nous voyons tout de suite après l'image du mari : il fallait attendre, et le lien semble seulement associatif. Si bien qu'il peut être plus sûr de renverser l'ordre, et de commencer par un gros plan d'objet qui nous renseignera sur l'imminente pensée du visage.<sup>38</sup>

La séquence où Élise fait la découverte de Charles auprès d'Élise s'articule à partir de quelques plans qui s'associent pour former un tout. Le premier plan montre Élise contournant un gîte en forêt avant de regarder ce qui se trouve caché de l'autre côté. Les deux plans suivants fournissent de nouvelles informations puisqu'ils montrent les personnages de Charles et d'Évelyne tels qu'ils sont vus à travers les yeux d'Élise. Le spectateur apprend donc le lien qui existe entre les deux personnages présents dans le plan et tisse des liens de causalité à partir de ce qu'il a vu au plan précédent (voir appendice G,

<sup>37</sup> Deleuze, Gilles. *op. cit.*, p. 127.

<sup>38</sup> Deleuze, Gilles. *op. cit.*, p. 129.

figure G.1.2). Finalement, cette série de plans se termine avec Élise réagissant à ce qu'elle vient de voir. C'est un visage préoccupé, mais sans éclat, qu'offre Élise au spectateur à la recherche d'indices pour cerner l'état dans lequel se trouve la protagoniste. Ce plan ne permet pas de révéler complètement les émotions vécues par la femme et le spectateur doit donc considérer l'ensemble de cette séquence et tisser des liens entre les différentes images pour espérer saisir les chemins intérieurs qui ont été empruntés par Élise. J'ai opté pour cette approche du gros plan qui montre un visage réfléchissant parce que je crois à une complexité de l'être qui ne peut être réduite à une seule émotion parfaitement définie. Au moment de jouer cette scène, Ève Duranceau m'avait dit qu'elle sentait qu'Élise était complètement résignée à ce moment du film. J'avais dit à l'actrice qu'elle avait vu juste et que c'était là une émotion qui caractérisait une partie de ce que vivait Élise à ce moment. La résignation fait partie de ce qui est véhiculé par le personnage d'Élise, mais il y a également plusieurs autres émotions qui viennent certainement s'entremêler à ses états d'âme. Il y a bien sûr la jalousie que peut éprouver Élise envers Évelyne, ou bien encore la déception d'avoir failli à retenir Charles auprès d'elle en plus de toutes ces autres émotions qui peuvent aussi très bien accompagner Élise à ce moment du film. En somme, ce gros plan sur le visage de l'actrice permet la cohabitation d'un nombre indéterminé d'émotions à un moment où cette femme se trouve laissée à elle-même. Je crois au caractère insaisissable de l'être humain, à une personne construite à partir de nuances et où il n'y a souvent qu'une infime partie qui peut être révélée par l'état extérieur de la personne. Pour ces raisons, cette méthode de travail autour du gros plan (qui favorise le caractère réflexif de l'être) me comblait parfaitement afin d'accomplir la narration en images.

#### 4.1.2 Un récit au service des émotions vécues par les personnages

*Mes films ne naissent jamais de la réflexion. Il y a toujours une raison émotionnelle.*<sup>39</sup>  
-Ingmar Bergman

<sup>39</sup> Assayas, Olivier et Stig Björkman. *op. cit.*, p. 53.



Le récit d'*aquarium* est celui d'une femme errante à la recherche de repaires après la dissolution de son couple. Ce récit a été construit de façon à répondre parfaitement au troisième principe qui exigeait que ce soit les émotions vécues par les personnages qui sont à la base de l'histoire. On y voit d'ailleurs la protagoniste d'*aquarium* être complètement désorientée alors qu'une suite d'évènements l'obligent à s'investir dans une nouvelle vie qu'elle n'a pas délibérément choisie. Les différentes péripéties auxquelles Élise doit faire face la pousseront à remettre en question les choix qu'elle s'est laissée imposer. Bien que j'ai écrit cette histoire de façon à respecter le troisième principe, je suis en mesure de constater aujourd'hui que cet intérêt que j'éprouve à voir des personnages agir pour leur vie est sans aucun doute l'une des thématiques les plus importantes de ce récit. C'est ainsi que tout au long de ce court métrage de fiction, ce sont les choix auxquels sont confrontés les divers personnages qui sont les véritables clés de cette histoire. Pour sa part, le personnage d'Évangéline se sent remplacé avec l'arrivée d'Élise aux serres. Maintenant que son conjoint s'est trouvé une nouvelle amante capable d'occuper sa place dans l'entretien des plantes aux serres, Évangéline ne se voit plus d'aucune utilité pour accomplir le rôle qu'elle occupait depuis plusieurs années. Se sentant complètement remplacée par l'arrivée soudaine d'Élise, la conjointe de Gilles perçoit cette situation comme étant son glissement à l'extérieur du couple. Le rôle qu'elle occupait étant maintenant pleinement accompli par Élise, la mort apparaît à Évangéline comme étant la seule issue à sa vie déchu. C'est d'ailleurs au moment de la mort d'Évangéline qu'Élise va reconnaître à son tour le glissement de leur rôle respectif. Ces changements vont obliger Élise à occuper la place d'Évangéline, tandis que la jeune femme blonde rencontrée à la serre va à son tour occuper la place auprès de Charles. De plus, ce nouveau rôle que la protagoniste a accepté de jouer dans un élan d'insouciance a des conséquences sur ceux qui l'entourent et elle ne peut plus se défilier quant à la portée de ses actes. Il lui faut prendre position et assumer le rôle qu'elle est prête à jouer pour s'y investir et ne plus reculer. Élise choisit finalement de retourner au lac pour retrouver Charles dans l'espoir qu'il ne soit pas trop tard pour remédier à la rupture amoureuse. En soi, il s'agit là de la première action concrète que pose finalement la protagoniste du film.

Cette idée présente dans *aquarium* qui fait état de l'importance des choix que peuvent faire les êtres humains au cours de leur vie et des conséquences que ces choix

peuvent avoir sur eux, est un sujet que je semble parcourir depuis quelque temps déjà. Ce propos est d'ailleurs présent à l'intérieur de mon premier court métrage de fiction, *Moi et Pimpin' Sleeping Bag* (2010), où un adolescent choisi de s'isoler pour tenter de créer un objet artistique plutôt que de se joindre à des amis à l'occasion d'une fête en soirée. Ce constat que je fais quant à l'une des thématiques centrales de mon travail de création m'a amené à me remémorer une phrase qu'avait lancée Robert Morin dans un entretien avec Georges Privet qui est paru dans la revue *24 images* : « *Tous les artistes tournent autour des mêmes thèmes toute leur vie, comme s'ils étaient attachés par une corde à un poteau. Tu peux changer de sens et bouger de haut en bas, mais la corde se raccourcit de plus en plus et le poteau ne change pas de place.* »<sup>40</sup> Je ne saisis peut-être pas encore complètement l'essence de mon *poteau*, mais je sais que je suis maintenant mieux outillé afin de reconnaître ces thèmes auxquels je suis sensible au cinéma. Le travail sur *aquarium* m'a, en fin de compte, permis de réaliser que l'être humain a à faire des choix et à agir pour les avancements de ses idées. C'est là un sujet viscéral que je risque de croiser encore plusieurs fois au cours de mon parcours créatif.

Finalement, la dernière particularité que je souhaitais voir s'ajouter au scénario était liée à cet intérêt que j'ai pour l'utilisation d'éléments magiques à l'intérieur même du récit. Ayant pris part à quelques pièces de théâtre par le passé, j'ai pris conscience des limites de l'illusoire lors de la représentation en temps réel devant public. À la différence du théâtre, le cinéma m'est toujours apparu comme étant l'art qui réussissait le mieux à tirer avantage de l'usage d'effets spéciaux. Alors que cela est souvent difficile de cacher les ficelles au théâtre, le cinéma est roi dans sa façon de mettre en scène l'artifice. Je ne peux d'ailleurs m'empêcher d'apprécier cette liberté qu'offre le cinéma au protagoniste de *Believe* alors qu'il se met soudainement à courir vers le ciel d'une façon tout à fait naturelle à la fin du film (voir appendice E, figure E.1.2). C'était là un désir profond que j'avais que celui d'écrire un scénario où j'allais me laisser tenter par des univers surréalistes qui contribueraient à créer de nouvelles nuances au récit. D'ailleurs, un passage d'Antonin Artaud dans *Le théâtre et son*

---

<sup>40</sup> Privet, Georges. Été 2000. « *Mieux vaut une grosse gaffe qu'une petite réussite* », *Entretien avec Robert Morin*. Montréal : 24 images, no. 102, p. 12.



*double* explique bien les raisons derrière l'aspect surréel des bouillonnements au lac dans *aquarium* :

Tout sentiment puissant provoque en nous l'idée du vide. Et le langage clair qui empêche ce vide, empêche aussi la poésie d'apparaître dans la pensée. C'est pourquoi une image, une allégorie, une figure qui masque ce qu'elle voudrait révéler ont plus de signification pour l'esprit que les clartés apportées par les analyses de la parole.<sup>41</sup>

J'avais ce désir de représenter de façon toute vaporeuse ce moment où la rupture se consolidait pour la première fois chez le personnage de Charles. Il m'apparaissait impossible de cadrer cet état explosif du couple à l'intérieur de quelques mots ou à partir d'une mise en scène plus conventionnel. Il me fallait plus grand, plus éparpillé et plus violent pour que cet instant puisse être celui de la rupture qui s'annonçait aux deux personnages. C'est ainsi qu'allait naître l'idée du personnage de Charles en ébullition (voir appendice G, figure G.2.1) au centre d'un lac pour représenter l'état du personnage. Bien que ces bouillonnements ne soient jamais expliqués dans le film, je voulais qu'ils agissent à titre d'éléments surnaturels pour montrer, de manière allégorique, le moment où Élise découvre quelque chose d'inhabituel chez son amoureux. Sans aucune crainte, Élise choisit donc de s'approcher de Charles en essayant de comprendre ce qui ne va pas chez celui qu'elle aime. Ces bouillonnements étaient pour moi l'équivalent de ces regards, de ces gestes ou de ces premières paroles qui ouvrent la discussion au moment d'informer l'autre qu'une décision a été prise pour mettre un terme à la relation amoureuse. Ces eaux troubles ne sont pas rassurantes pour Élise au moment de les apercevoir pour la première fois, mais ils sont un passage obligé avant de passer du côté de la vie sans Charles.

Les premiers lecteurs qui se penchèrent sur *aquarium* ne me firent peu et parfois aucun commentaire sur la présence de Charles en ébullition au milieu d'un lac. Alors que je m'attendais plutôt à recevoir de nombreuses questions sur cet aspect du scénario, j'ai été surpris de constater que la plupart des gens s'intéressaient davantage à savoir la façon dont j'allais m'y prendre pour réaliser un tel artifice plutôt que de me questionner quant à la

---

<sup>41</sup> Artaud, Antonin. *op. cit.*, p. 110.

signification d'un tel évènement dans la vie des personnages. Je comprenais la curiosité de ceux qui avaient fait la lecture du scénario, mais j'avais été davantage ennuyé de voir que ces questionnements autour de l'artifice demeuraient présents pour ceux qui voyaient le film pour la première fois. Quelques-uns m'avaient même avoué avoir littéralement décroché du récit parce qu'ils avaient été grandement intrigués par la réalisation du trucage de l'homme en ébullition. J'avais choisi d'insérer ces images surnaturelles pour obliger le spectateur à réfléchir au-delà de ses premières impressions et je réalisais finalement que l'artifice avait contribué, dans certains cas, à éloigner le spectateur du récit. Je faisais là un constat qui me décevait grandement et j'allais me pencher sur cette difficulté lors des étapes de la postproduction du film.

## 4.2 Préparation au tournage

### 4.2.1 Approche cohérente de la photographie d'un film

*Ne point tant encadrer l'image  
que cacher ses alentours. Aller  
jusqu'à cacher l'image elle-  
même, jusqu'à perdre le cadre  
dans la matière. Que l'image  
devienne matière à la recherche  
du cadre.<sup>42</sup>*

-Jean-Pierre Dardenne

Les premières idées pour un nouveau film m'apparaissent toujours accompagnées de quelques images et certains mouvements de caméra. C'est en réfléchissant le film de cette manière que j'arrive à en saisir son identité et ses principales caractéristiques. Ce fut d'ailleurs le cas pour *aquarium* où j'avais dès le départ cherché à écrire les scènes en réfléchissant au cadre de l'image comme élément pouvant servir de levier dramatique. La première partie du récit montre les personnages d'Élise et de Charles vagabondant à l'intérieur d'une cour de recyclage. J'aurais pu être tenté de montrer l'ensemble des lieux, tirer profit de ce capharnaüm de la cour de recyclage pour faire de *belles images*, mais ce n'était pas là mon intention. J'étais plutôt intéressé à limiter ces lieux que j'allais donner à

---

<sup>42</sup> Dardenne, Luc. 2008. *Au dos de nos images*. France : Éditions du Seuil. p. 22.

voir au spectateur. Je croyais qu'il était plus intrigant d'y voir le personnage d'Élise déambuler dans ces endroits inconnus qui obligeaient le spectateur à s'activer pour pallier le manque d'informations qui lui était proposé. La curiosité du spectateur devait l'amener à se demander ce que Charles et Élise fabriquaient en ces lieux tout comme ce qu'ils espéraient en retirer. Cet espace réussit d'ailleurs à demeurer intrigant beaucoup plus longtemps que si j'avais choisi de le montrer dans son ensemble au début de la scène. Je souhaitais, par l'entremise de ce cadrage serré, susurrer au spectateur que tout comme lui, les personnages dans le film ne font pas une lecture claire des lieux et que quelque chose leur est également caché. C'est d'ailleurs le cas du personnage de Charles qui va éventuellement prendre conscience que quelque chose ne se montre pas à lui et qu'il va devoir travailler pour en saisir pleinement l'essence. C'est pour cette raison que Charles s'active à chercher dans ces lieux des objets ou quoi que ce soit qui puisse lui apporter un quelconque éclaircissement sur ce qui lui est sous-jacent et qu'il n'arrive pas clairement à saisir à ce moment du film. Finalement, ce n'est qu'une fois au lac que les premières indications tangibles d'un malheur deviendront véritablement apparentes pour le couple. Enfin, la partie du film qui succède à la disparition de Charles, offre pour sa part, un élargissement du cadre au fur et à mesure qu'Élise s'investit dans son travail en serres.

La seconde partie du film montre le personnage d'Évangéline au moment d'accomplir son travail aux serres. La femme se présente au spectateur pour la première fois en train d'arroser les plantes alors qu'on la voit ensuite pousser une brouette pleine d'échinacées jaunes. Ces actions que mène Évangéline seront ensuite répétées par le personnage d'Élise qui s'adonnera à son tour à l'arrosage des plantes et au transport des fleurs vers la serre. J'ai créé la répétition de ces actions dans le but d'accentuer cette idée où Élise allait tranquillement être invitée à remplacer le personnage d'Évangéline. Toutefois, ces scènes n'avaient pas été cadrées de la même manière afin de favoriser la mise en scène du récit. Le personnage d'Évangéline avait été filmé en plan rapproché épaule au moment de pousser la brouette de façon à diriger toute l'attention du spectateur sur la femme et sur l'action qu'elle est en train d'accomplir. J'ai plutôt choisi de faire l'utilisation du plan d'ensemble pour filmer le personnage d'Élise au moment où elle déplace à son tour un lot de fleurs à l'aide d'une brouette (voir appendice G, figure G.3.1). Alors que le cadre se referme

toujours très près d'elle lors de ses premiers instants à la serre, ce plan sert à montrer l'acceptation d'Élise pour ses nouvelles occupations. La protagoniste se trouve désormais davantage à son aise en ces lieux qui font maintenant pleinement partie de sa vie.

En plus de m'attarder à ce qui allait prendre vie à l'écran, j'ai grandement travaillé afin de faire exister le hors-champ dans *aquarium*. Les regards d'Élise vers l'extérieur du cadre ont d'ailleurs largement contribué à agrandir l'espace pour faire vivre le hors-champ lors des premières scènes du film. Toutefois, c'est au moment d'introduire le personnage d'Évelyne que le hors-champ me fut des plus utile dans le but d'éveiller la curiosité du spectateur envers cette femme qui apparaît pour la première fois dans le récit. Aucune voix ne s'est fait entendre jusque-là et c'est au personnage d'Évelyne que j'ai donné le droit d'outrepasser cette règle afin qu'elle puisse s'interposer dans la vie d'Élise. J'ai donné ce droit de parole à Évelyne avec l'intention de créer des pistes pour le spectateur afin qu'il soit en mesure de percevoir la présence de cette femme comme un élément qui pourrait avoir un impact plus grand sur le récit que celui qu'elle laisse présager au départ. En second lieu, cette voix est d'autant plus mystérieuse qu'elle se fait entendre à partir du hors-champ (voir appendice G, figure G.3.2) sans qu'il soit possible de voir la présence de son émettrice. Ce choix de mise en scène a été réalisé dans le but d'accentuer cette idée qu'Évelyne s'est imposée à Élise alors que celle-ci a été surprise par l'arrivée de cette femme. Cette cliente s'est imposée au *cadre* de vie de la protagoniste lors de leur première rencontre à la serre et elle va ensuite s'immiscer dans l'esprit d'Élise comme étant celle venue pour la remplacer dans le cœur de celui qu'elle aime. La présence d'Évelyne dans le récit agit tel un crescendo initié par la voix inusitée d'une femme en hors-champ.

C'est en portant la caméra à l'épaule que Gabriel Brault Tardif, le chef opérateur, a filmé la majeure partie du récit d'*aquarium*. Cette façon de filmer a été choisie dans le but de partager l'état émotionnel instable de la protagoniste à travers l'œil de la caméra (qui est lui aussi irrégulier). Tout comme Élise qui cherche à avancer malgré le manque d'assise, la caméra portée à l'épaule fait également état d'un manque évident de stabilité. Toutefois, certaines scènes ont également été tournées alors que la caméra était installée sur un trépied afin d'amener, de manière implicite, un sens différent à ces images. C'est ainsi que les



images tournées en ralenti au lac ont toutes été réalisées alors que la caméra était sur un trépied. Bien que l'utilisation du trépied pour ces plans ne soit que légèrement perceptible à l'œil, j'ai désiré apporter cette nuance afin que ces images se démarquent d'avec celles du reste du film. Les éléments magiques qui se produisent au lac ont une fonction particulière et ces images ne doivent pas être perçues de la même manière que celles qui composent la majeure partie du récit. Ces scènes ont une tout autre fonction et il m'était essentiel d'offrir certaines indications afin d'amener le spectateur à les voir sous un nouvel angle. En second lieu, une série de six plans ayant un rapport distinctif au récit ont aussi été tournés en utilisant un trépied pour soutenir la caméra. Ces images sont celles des personnages de Charles, d'Évangéline et d'Élise alors qu'ils sont seuls, assis sur le côté et regardants droit devant eux (voir appendice G, figure G.3.3). Ces plans se distinguent du reste du film par leur cadrage, mais également par l'utilisation d'une colorisation particulière et d'une bande-son qui vient souligner le caractère particulier de ces images. J'ai inséré ces scènes pour caractériser le moment précis où une révélation d'importance majeure se manifeste à un personnage dans le film. C'est ainsi que les deux plans sur Charles apparaissent au moment où l'homme est happé par cette révélation qui le pousse à agir par rapport aux difficultés rencontrées dans sa relation amoureuse. Pour Évangéline, cette révélation se présente par la figure d'Élise venue la remplacer dans son rôle d'amoureuse auprès de Gilles. Finalement, ces images sur Élise apparaissent au moment où la femme est frappée du désir soudain de revoir Charles après s'être éloignée de lui pendant quelque temps. Ces 6 images ne sont présentes que pendant une très courte période dans *aquarium*, mais leur contribution est essentielle au film, dans la mesure où elles permettent d'apporter certaines nuances quant aux événements qui frappent douloureusement les personnages du film.

#### 4.2.2 Acteurs du film

*On ne peut pas gaver l'acteur comme une oie. Il faut qu'il cherche de lui-même le matériel dont il a besoin, qu'il le fasse sien. Le rôle du metteur en scène doit être d'amener l'acteur à demander et à chercher lui-même les détails qui animeront son rôle et qui l'aideront à réaliser ses véritables objectifs.*<sup>43</sup>

-Constantin Stanislavski

J'ai désiré avec *aquarium* faire un film au meilleur de mes capacités dans le but de me donner l'heure juste sur mon travail. Ce désir m'amenait à souhaiter la participation des meilleurs acteurs de la province de Québec. C'est ainsi que j'ai commencé par dresser une liste des acteurs que j'estimais pour les rôles afin d'en discuter ensuite avec Denis Chouinard, mon directeur à la maîtrise. Une fois que les choix ont été faits, j'ai écrit un courriel à chacun des acteurs en y joignant le scénario du film. J'ai été chanceux, car tous les acteurs que j'avais pressenti en premier lieu pour les rôles ont accepté de participer à la création du film. J'étais des plus heureux, car je savais que le film allait grandement bénéficier de l'apport de ces acteurs de grand talent tout, comme j'allais à mon tour en apprendre énormément en travaillant avec eux.

##### 4.2.2.1 Élise : Ève Duranceau

C'était au moment d'une rencontre avec Denis Chouinard pour discuter du scénario et des préparatifs en vue du tournage que le nom d'Ève Duranceau a été évoqué pour la première fois pour le rôle-titre. Je ne connaissais que très peu le travail de l'actrice, mais Denis m'en parlait en bien et j'ai décidé de regarder les films dans lesquels elle avait joué. C'est son travail dans les films *Elle veut le chaos*<sup>44</sup> (2008) de Denis Côté et *Dans les villes*<sup>45</sup>

<sup>43</sup> Stanislavski, Constantin. 2001. *La formation de l'acteur*. Paris : Éditions Payot & Rivages. p. 341.

<sup>44</sup> Côté, Denis. 2008. *Elle veut le chaos*. Film 35 mm, noir et blanc, 105 min. Québec : Nihil Productions.



(2006) de Catherine Martin qui m'ont amené à m'intéresser à Ève. J'ai apprécié la finesse de son jeu et la profondeur de son regard qu'elle sait utiliser pour rendre ses états d'âme facilement accessibles à la caméra. Je suis très sensible à l'émotion partagée par les yeux, car je crois que c'est à travers les yeux qu'il est possible d'avoir accès à l'intériorité d'une personne. De multiples informations sont partagées à travers le regard d'une personne et il s'agit là d'une mine d'information pour le spectateur à la recherche d'indices sur l'état du personnage qui prend vie à l'écran. En somme, Ève avait cette qualité que je recherchais et j'ai été très heureux d'apprendre qu'elle acceptait d'embarquer dans l'aventure cinématographique que je lui proposais.

J'ai rencontré Ève pour la première fois dans un café pour discuter du scénario d'*aquarium*. J'avais confiance en son talent et je savais qu'une bonne discussion était tout ce qui nous était nécessaire pour que le tournage se déroule bien. Avant de m'investir dans la discussion, j'ai demandé à Ève si elle avait des questions ou des commentaires quant à la lecture qu'elle avait faite du scénario. Ève me fit un résumé de sa compréhension et de ce qu'elle percevait comme étant les enjeux dramatiques principaux du film. Sa compréhension du texte et des différentes nuances du scénario était bien au-delà de ce à quoi je m'attendais et j'étais satisfait de voir que j'avais affaire à une lectrice émérite. J'ai répondu à quelques-unes de ses interrogations et je lui partageais à mon tour ma vision personnelle du film. J'étais ravi de ce premier contact et nous avons quitté le café pour nous revoir uniquement lors du premier jour de tournage.

#### 4.2.2.2 Charles : Pierre-Luc Brillant

Je connaissais Pierre-Luc Brillant pour son travail dans quelques longs métrages que j'avais vu par le passé, mais c'est son jeu d'acteur dans le court métrage *Plus rien ne vouloir*<sup>46</sup> (2011) d'Anne Émond qui m'avait particulièrement touché et intéressé pour la composition du personnage de Charles. J'avais aimé la façon dont Pierre-Luc avait réussi à composer le mal-être de son personnage pour ce court métrage de la cinéaste de *Nuit #1*.

<sup>45</sup> Martin, Catherine. 2006. *Dans les villes*. Film 35 mm, coul., 87 min. Québec : Coop Vidéo de Montréal.

<sup>46</sup> Émond, Anne. 2011. *Plus rien ne vouloir*. HD, coul., 14 min. Québec : Metafilms.

Étant donné que la majorité des scènes du personnage de Charles dans *aquarium* n'offraient aucun dialogue, je me devais de choisir un acteur qui puisse être à l'aise avec le silence et la solitude à l'écran. Son rôle dans le court métrage d'Anne Émond m'avait permis d'apprécier la capacité de Pierre-Luc à rendre accessible le caractère intime du personnage qu'il interprétait.

Tout comme cela s'était produit avec Ève Duranceau, j'ai rencontré Pierre-Luc Brillant dans un café non loin de chez lui. J'ai d'abord donné à Pierre-Luc un maximum d'informations sur Charles et sur sa relation avec le personnage d'Élise. Pierre-Luc m'a écouté attentivement et il m'a posé, à la toute fin de notre entretien, quelques questions qui concernaient le passé du personnage. Pierre-Luc a été très convivial et je savais qu'il allait être plaisant de travailler en sa compagnie.

#### 4.2.2.3 Évangéline : Louise Laparé

Les scènes du personnage d'Évangéline étaient très exigeantes et j'avais le défi de trouver une actrice capable d'évoquer un amalgame d'émotion en ne faisant que très peu. Il fallait que l'actrice qui allait jouer ce rôle soit en mesure de rendre palpable un monde s'effondrant autour d'elle au moment où elle prenait conscience de la liaison entre Élise et Gilles. Louise Laparé est une actrice accomplie avec qui j'avais envie de travailler parce qu'elle offre le meilleur d'elle-même à chacune de ses prestations.

Ma rencontre avec Louise a été des plus agréables. Non seulement parce que Madame Laparé est une personne d'une gentillesse sans borne, mais en grande partie parce que sa lecture du scénario avait été d'une justesse inconcevable. Louise avait parfaitement saisi les enjeux du scénario et elle me conseillait même quelques réglages qui furent bénéfiques. D'ailleurs, les deux plans où le personnage d'Évangéline est seule et assise de côté dans la serre apparaissaient au scénario tout juste après la scène de la relation sexuelle entre Gilles et Élise, toutefois, les recommandations éclairées de Louise me firent reconsidérer ce choix. Louise m'a dit qu'il serait beaucoup plus intéressant de placer cette scène tout juste après que le personnage d'Évangéline ait pris connaissance de la relation

entre Gilles et Élise. D'après elle, ces deux plans devenaient ainsi beaucoup plus intéressants, car on y ajoutait un contexte dramatique qui contribuait à préciser l'état émotif d'Évangéline au moment où elle se trouvait seule à la serre. J'étais entièrement en accord avec cette proposition et ces modifications ont été faites à la suite des recommandations de l'actrice. En somme, cette rencontre avait été merveilleuse à bien des égards et j'étais heureux de constater que je bénéficiais déjà des expertises de Louise alors que nous en étions seulement à notre première rencontre.

#### 4.2.2.4 Gilles : Guy Thauvette

C'est suite aux conseils de Denis Chouinard que je me suis intéressé au travail de l'acteur Guy Thauvette afin de jouer le rôle de Gilles. Je ne connaissais pas le travail de cet acteur et les quelques films que j'ai visionnés auxquels Guy prenait part m'ont permis d'apprécier sa présence physique à l'écran et la précision de ses intentions de jeu. J'ai décidé de faire parvenir le scénario à Monsieur Thauvette en lui offrant de jouer le rôle de Gilles.

J'ai échangé tout d'abord quelques courriels avec Guy afin d'apporter certaines précisions au récit et nous nous sommes rencontrés afin d'échanger sur le rôle de Gilles. Cette rencontre nous a permis de discuter du scénario de manière générale et Guy m'a aussi partagé certains soucis qu'il avait quant au personnage de Gilles. L'acteur m'a fait part des risques de glisser vers la caricature en y montrant ce personnage comme étant simplement un être opportuniste cherchant à profiter des malheurs d'Élise pour satisfaire ses pulsions sexuelles. J'entendais les préoccupations de Guy et je lui ai partagé mes intentions (qui n'étaient aucunement celles de montrer le personnage de Gilles à tort). Cette discussion m'a amenée à faire quelques modifications au scénario dans le but de renforcer cette idée d'Élise qui s'offre en premier à l'autre. Alors que la scène montrait auparavant Élise en train de masturber l'homme pendant qu'il conduit le véhicule, le nouveau scénario montre pour sa part la femme qui enlève sa culotte avant de porter son regard vers le conducteur. Cette légère modification au scénario a permis de recentrer l'intérêt du spectateur sur Élise alors qu'elle agit seule de son propre gré. Cette rencontre avec Guy Thauvette a été bénéfique

pour le scénario puisqu'elle a permis de préciser les intentions des personnages de Gilles et d'Élise.

#### 4.2.2.5 Évelyne : Marie-Pier Labrecque; Martin : Francis Cantin

J'ai vu Marie-Pier Labrecque jouer lors d'un atelier de jeu pour la caméra alors qu'elle en était à sa dernière année d'étude à l'École Nationale de Théâtre du Canada. Ce cours avait eu lieu dans les locaux de l'INIS et j'ai pu assister à cet atelier par l'entremise du centre de formation qui avait su offrir les quelques places disponibles à ses anciens étudiants. Quant à Francis Cantin, il s'agit d'un acteur que j'ai connu avant même qu'il ne soit étudiant à l'école de théâtre. J'avais dès le départ été captivé par la verve et l'énergie de Francis et c'est lui qui avait aussi joué le personnage principal dans *Bip Bip*.

Marie-Pier m'a contacté par courriel à la suite de sa première lecture du scénario afin de me partager ses impressions. Elle m'a dit avoir le sentiment que le personnage d'Évelyne présentait quelque chose de surnaturel et d'onirique. Je lui ai répondu sur-le-champ pour lui dire qu'elle avait vu juste, car le personnage d'Évelyne s'était construit à partir de l'imaginaire d'Élise, qui en avait fait le nouvel idéal recherché par Charles. J'ai rencontré Marie-Pier quelques jours avant le tournage pour discuter du rôle afin de nous assurer que nous partagions les mêmes intentions pour le personnage d'Évelyne. Cette rencontre s'est bien déroulée alors que nous nous sommes parfaitement entendus sur le rôle qu'allait interpréter Marie-Pier.

Francis Cantin avait des disponibilités qui n'étaient pas compatibles avec les miennes. Afin d'accommoder son horaire de travail, nous nous étions entendus pour avoir un échange téléphonique concernant le rôle. Cette discussion nous a amenés à parler des intentions et des fonctions du personnage que Francis allait interpréter. Tout comme pour le personnage de Gilles, le personnage de Martin était celui qui recueillait Élise au passage alors qu'elle se trouvait complètement dépourvue à la suite de sa rupture amoureuse. La présence de Martin dans le récit était limitée, mais son rôle permettait d'apporter des indications claires quant à l'état émotif du personnage d'Élise. Francis et moi étions d'accord quant à la



fonction du personnage de Martin et notre discussion nous a permis de cibler clairement ce qui se dégageait du personnage qu'il allait jouer.

#### 4.2.3 Lieux de tournage

Les films de fiction que j'ai réalisés par le passé ont tous été tournés à Napierville ou dans les villages avoisinants et il allait en être de même pour *aquarium*. Mon écriture prend à chaque fois racine dans ces lieux où j'ai grandi, car ils sont pour moi une source inépuisable de récits que je souhaite porter à l'écran. D'ailleurs, les quelques clichés que j'ai faits lors de ma visite des serres m'avaient grandement facilité l'écriture de la première version du scénario d'*aquarium*. Une image que j'avais prise à l'intérieur d'une serre (voir appendice F, figure F.1.1) m'avait permis d'imaginer la scène où Évangéline est témoin pour la première fois d'un rapprochement physique entre son conjoint et Élise. J'éprouvais beaucoup de difficulté à m'imaginer cette scène au départ et je n'arrivais pas à déterminer comment cette scène devait se mettre en place. Tout ce que je savais c'est qu'il m'était important que la prise de conscience d'Évangéline puisse se faire alors que ceux qui se faisaient épier n'étaient pas conscients de la présence de la femme en train de les regarder. La photo que j'avais prise de la serre m'a permis de bien comprendre le fonctionnement des lieux et la façon dont les personnages s'activaient au travail dans les serres. C'est ainsi que j'ai réfléchi à la découverte d'Élise et de Gilles à partir d'un instant où Évangéline serait agenouillée sous la table en train de travailler. Un grand nombre de fleurs apposées sur la table au-dessus d'Évangéline la placeraient à l'abri du regard de ceux qui sont debout dans la serre. Cela permettait ensuite aux personnages d'Élise et de Gilles de s'introduire dans la serre et de révéler leur intimité sans qu'ils aient pris conscience d'Évangéline en ces lieux. N'ayant jamais travaillé en serres de ma vie, cette photo que j'avais prise aux serres m'a été grandement utile à l'élaboration d'une mise en scène plausible, en fonction des intentions réelles de chacun des personnages.

Les photos prises lors de ma visite à la cour de recyclage ont aussi été d'une aide inestimable à l'écriture du scénario. À la différence des serres, je connaissais cet endroit où je souhaitais tourner le film, car j'y avais accompagné mon père à plusieurs reprises lorsque

j'étais enfant. La particularité de cette cour de recyclage repose sur l'intérêt qu'éprouve son propriétaire pour tout objet de fer qui pourrait se voir offrir une seconde vie ou qui pourrait présenter une quelconque valeur monétaire intéressante pour le recyclage de métaux. Il n'y a donc que très peu de véhicules automobiles dans cette cour qui ressemble davantage à un immense bric-à-brac à ciel ouvert qu'à un cimetière de voitures. Ma visite en ces lieux m'a amené à écrire le scénario en fonction de l'état actuel de l'endroit. D'ailleurs, c'est en tentant d'inclure les particularités de cet endroit qu'un gros rottweiler menaçant a fait son entrée dans le scénario. La bête se trouvait dans un enclos à l'entrée de la cour de recyclage (voir appendice F, figure F.1.2) et s'agitait avec force en jappant à chaque fois qu'un nouvel arrivant s'approchait de l'entrée des lieux. J'ai souhaité utiliser l'état explosif du monstre pour l'ouverture du film (qui allait montrer Charles et Élise en train de nourrir le chien dans l'espoir de le faire taire). Cette façon de commencer le film permettait de créer une légère tension dramatique alors que le spectateur apprend qu'Élise et Charles entrent en ces lieux par infraction et qu'ils risquent une forme de représailles. Cette scène met en danger les personnages et les amène à évoluer à travers un risque qu'ils ont eux-mêmes choisi d'encourir. En aucun cas, je n'aurais pensé à écrire cette scène si cela n'avait pas été de la présence du chien qui était déjà sur place et qui jouait déjà son rôle à merveille.

J'étais également très inspiré par le caractère hétéroclite de la cour de recyclage et je souhaitais la montrer pour son unicité. C'est ainsi que les deux autobus scolaires qui servaient désormais d'entrepôt pour ranger des matériaux sensibles aux intempéries m'avaient inspiré pour l'écriture d'une scène. Je souhaitais voir Charles inspecter les vestiges de l'intérieur d'un des autobus alors qu'Élise se trouvait sur le toit du véhicule (voir appendice F, figure F.1.3). En montrant les deux personnages dans le même lieu alors qu'ils choisissent de l'habiter d'une manière différente, je désirais sous-entendre les nouvelles voies qu'emprunterait dorénavant chacun des membres du couple. Ils habitaient désormais deux mondes complètement différents alors que Charles se trouvait à l'intérieur du véhicule pendant qu'Élise se trouvait juste au-dessus de lui et que la communication entre eux devient pratiquement impossible. D'un point de vue romantique, j'aimais bien l'allégorie de l'autobus de la vie qui renvoie à ces gens qui embarquent dans l'autobus pour faire partie de notre vie et qui débarquent à un arrêt subséquent pour laisser leurs places à d'autres. Je crois



en ces traces, à ces pistes à suivre qui peuvent être laissées par l'auteur pour servir de guide au spectateur et l'aider à cheminer à travers une œuvre au parcours parfois obscur. De cette façon, le récit d'*aquarium* s'assurait de demeurer accessible tout en susurrant au spectateur qu'il était invité à creuser davantage ses questionnements.

En plus d'avoir une large part d'influence sur les actions des personnages, quelques-unes des photos que j'avais prises lors des visites des lieux de tournage m'ont amené à réfléchir sur l'état émotionnel des personnages qui habitent ces lieux. Cela a été le cas de la serre où un immense chauffe-eau occupe tout l'espace alors que de nombreux débris gisent au sol (voir appendice F, figure F.1.4). Cet espace n'avait pas été entretenu depuis longtemps par son propriétaire qui avait délaissé le travail en serres depuis quelques années déjà. J'avais donc choisi d'utiliser ces lieux pour tourner deux plans où Évangéline est assise de côté et porte son regard droit devant elle. Ces lieux avaient la force d'exprimer l'état dévasté d'une femme qui se sentait soudainement reléguée aux oubliettes. Tout comme cette serre qui avait perdu ses fonctions primaires et qui servait désormais de débarras, Évangéline se trouve finalement assise au centre d'objets qui lui ressemblent (voir appendice G, figure G.3.3). En plus d'être impressionnante par son caractère visuel, la serre en ruine contribuait à étoffer le récit. C'est d'ailleurs ce qui m'a intéressé en voyant ces lieux pour la première fois et c'est ce que je souhaitais montrer en filmant l'endroit.

#### 4.2.4 Costumes, coiffures et maquillages

*Le réseau de sens qui rassemble le film se compose de nombreux éléments (cadres, jeu, couleurs, vêtements, accessoires, mots, décors, sons...) qui agissent par contagion et ne doivent pas se réifier en symboles. Ils sont comme des poissons dans l'eau et la vision que nous en avons est trouble, floue. S'ils sortent de l'eau pour bien se montrer, ils meurent.<sup>47</sup>*

-Jean-Pierre Dardenne

Le moment où j'apprécie le plus les costumes, les coiffures et les maquillages au cinéma se produit lorsque je ne les vois pas. Je crois qu'un vêtement devrait accompagner un personnage et l'aider à se définir sans jamais attirer l'attention de celui qui le regarde. En fait, je déteste remarquer la présence d'un vêtement ou d'un maquillage prononcé sur un acteur lorsque je suis au cinéma. Cela m'éloigne à chaque fois du récit principal et m'amène à réfléchir sur des éléments qui sont souvent accessoires à l'histoire. Toutefois, je sais apprécier lorsqu'un habillement, une coiffure ou un maquillage réussit à s'harmoniser avec l'identité du personnage. Pour *aquarium*, je souhaitais que les costumes, les coiffures et le maquillage d'Élise fassent délicatement état des changements dans la vie de la protagoniste. Au début du film, Élise avait les cheveux attachés, elle arborait un léger maquillage et portait une robe d'été fleurie tandis qu'elle se montrait avec les cheveux détachés, un maquillage assez prononcé et des vêtements de travail à la fin du film. J'avais choisi de montrer ces changements esthétiques chez la protagoniste afin d'amener le spectateur à constater l'effet du temps sur la femme. De plus, cette façon nouvelle pour Élise de se présenter démontrait un rapprochement évident avec le personnage d'Évangéline dont elle devenait en quelque sorte une nouvelle copie (voir appendice G, figure G.4.1). Ces choix qui ont été faits permettent d'appuyer cette idée d'une transposition des personnages féminins dans le film. Alors qu'Élise est pratiquement devenue le double d'Évangéline à la fin du film, le

---

<sup>47</sup> Dardenne, Luc. *op. cit.*, p. 111.

personnage d'Évelyne se montre pour sa part arborant une robe fleurie, les cheveux détachés et sans aucun maquillage de la même façon qu'Élise paraît au tout début du film (voir appendice G, figure G.4.2). En somme, l'idée de la passation des rôles entre les divers personnages féminins était bien présente au scénario et les choix qui ont été faits pour les costumes, les coiffures et les maquillages permettent de renforcer cette idée. Tout comme je l'avais souhaité au départ, les choix esthétiques qui caractérisaient les personnages ont été faits dans le but de soutenir l'identité des personnages.

### 4.3 Tournage

#### 4.3.1 Le 11 juin 2011

De nombreuses semaines de préparations nous ont finalement menés à cette première journée de tournage aux serres à Napierville. Nous avions comme objectif de tourner l'entièreté des scènes de Gilles et d'Évangéline lors de cette première journée de tournage. En plus de travailler pour la première fois avec les acteurs Ève Duranceau, Guy Thauvette et Louise Laparé, l'équipe de tournage était majoritairement composée de gens avec qui je n'avais jamais travaillé par le passé. Je travaillais entre autres pour la première fois avec Gabriel Brault Tardif qui agissait à titre de chef opérateur. Gabriel avait lui-même formé l'équipe qui allait le seconder dans son travail avec des gens qu'il connaissait bien. À la prise de son, c'était mon compatriote à la maîtrise, Julien Éclancher, qui allait assurer l'enregistrement du film. De tous les gens sur le plateau de tournage, Julien était celui avec qui j'avais le plus souvent travaillé par le passé. Il avait réalisé le mixage sonore de deux courts métrages que j'avais réalisés par le passé et il avait également fait la prise de son pour *Bip Bip*. Toutefois, à la différence de ce court métrage de cinq minutes où Julien avait travaillé seul au son, nous avions convenu qu'il serait préférable qu'il puisse avoir un assistant lors de ce tournage qui se voulait beaucoup plus demandant par rapport à ce que nous avions fait auparavant. C'est ainsi que Pierre-Alexandre Bleau s'est joint à Julien pour assurer le bon travail à la prise de son. Ensuite, c'est Vuk Stojanovic, un ami que j'avais rencontré lors de mes études à l'INIS, qui a été choisi pour accomplir le rôle de premier assistant à la réalisation. Vuk avait suivi la formation en réalisation à l'INIS, mais il avait également occupé à plus d'une reprise les rôles de producteur, chef opérateur, premier

assistant à la réalisation et acteur au cours des dernières années. J'avais déjà été témoin du travail de Vuk sur un plateau de tournage et j'étais convaincu qu'il allait accomplir avec succès le rôle que j'avais décidé de lui confier pour ce tournage. Finalement, la directrice artistique Anette Belley, la maquilleuse et coiffeuse Josianne Morin-Bergeron, la directrice de production Marie-Noëlle Goulet-Beaudry et la scripte Caroline Therriault avaient tous été choisies pour assurer les autres postes clés à la réalisation d'*aquarium*. À l'image du reste de l'équipe, je n'avais jamais travaillé avec l'une d'elles à l'exception de Caroline Therriault qui avait accompli différentes tâches sur chacun de mes courts métrages antérieurs, mais qui en était toutefois à sa première expérience à titre de scripte.

Mon directeur à la maîtrise m'avait conseillé de commencer la première journée de tournage en faisant quelques plans facilement exécutables par l'équipe de production. Les membres de cette équipe qui avait été assemblée pour le tournage du film ne se connaissaient que très peu et il était important de leur donner un certain temps en début de journée pour qu'ils puissent apprendre à bien communiquer les uns avec les autres. J'avais donc choisi de commencer la journée en tournant les scènes où Gilles et Élise étaient assis à l'intérieur du véhicule automobile en marche. Les deux acteurs ont pris place à l'avant du véhicule alors que le preneur de son, le chef opérateur, le premier assistant à la caméra et moi-même étions entassés à l'arrière. Le premier plan que nous avons tourné permettait de voir les deux acteurs apparaître dans un même cadre. Je demandais aux acteurs de ne pas interagir l'un avec l'autre de façon à ce que nous puissions les filmer en continu alors que nous déambulions sur des routes de campagne. Je souhaitais utiliser ce plan pour ouvrir la scène et ainsi montrer les deux personnages qui voyageaient ensemble. Une fois ces plans et ceux de Guy Thauvette accomplis, le *Jeep Cherokee* 1988 qui nous servait de véhicule s'arrêta brusquement pour ne plus démarrer. Nous nous sommes retrouvés ainsi en bordure d'une route de campagne à bord d'un camion qui avait cessé de fonctionner. Il n'y avait pas trois plans de fait au tournage que déjà un premier pépin se pointait à l'horizon. J'ai téléphoné au propriétaire du véhicule, mon père, pour lui demander si cette situation s'était déjà produite par le passé et savoir s'il existait un moyen ingénieux de faire redémarrer le véhicule. Vial m'a répondu qu'il valait mieux laisser le véhicule là où il était alors qu'il allait lui-même se rendre sur place pour tenter de trouver ce qui faisait défaut. Des membres de l'équipe de



tournage vinrent nous chercher et nous ramenèrent aux serres afin que nous puissions poursuivre le tournage. Chanceux dans notre malchance, les plans de Guy Thauvette conduisant le véhicule avaient tous été tournés et il ne restait plus qu'à faire le plan rapproché sur Ève Duranceau. Il allait bien sûr être possible de tourner ce plan avec Ève à un moment subséquent au cours des trois prochains jours de tournage prévu à l'horaire.

La scène où Évangéline découvre le rapprochement entre son conjoint et Élise à la serre a occupé le reste de la matinée et nous avons été prêts à tourner la scène du rapport sexuel entre Gilles et Élise en début d'après-midi. Bien que je désirais tourner des scènes qui sont facilement exécutées par l'équipe lors de cette première journée, les actions que devaient jouer les acteurs comportaient leur part de difficultés. N'ayant jamais tourné de scènes à caractère sexuel, j'avais des appréhensions. Je souhaitais que les acteurs soient à l'aise avec mes demandes; je voulais aussi m'assurer qu'ils ne ressentent aucun inconfort à jouer ce genre de scènes. Enfin, le tournage du rapport sexuel n'a finalement été d'aucune difficulté et il nous a été possible d'enchaîner rapidement avec la scène du suicide par asphyxie d'Évangéline, avant de tourner le moment où Gilles faisait la découverte du corps inanimé de sa conjointe. Cette scène était très exigeante pour l'acteur et j'avais demandé à ce qu'il y ait le moins de gens possible sur le plateau. Il s'agit là d'une scène très intime et je souhaitais que l'acteur puisse se détacher complètement de tous ces artifices qui l'entouraient pour aller puiser au fond de lui-même. Le tournage de cette scène s'est déroulé à merveille et j'ai une fois de plus été épaté par le jeu des acteurs qui, avec une précision impressionnante, ont réussi tout au long de cette première journée de tournage à rendre vivant les personnages du scénario. Même lorsque la proposition que je recevais des acteurs n'était pas celle que je souhaitais, il ne fallait souvent que quelques mots pour que nous nous comprenions et que la note soit immédiatement intégrée au jeu lors de la prise subséquente. Cette première journée de tournage entourée d'Ève Duranceau, Guy Thauvette et Louise Laparé m'a permis d'avoir confiance en mes capacités.

Cette première journée de tournage s'est terminée par une rencontre avec l'équipe de production. Malgré le fait que j'étais satisfait du travail accompli, il n'en demeurait pas moins que la journée avait été parsemée d'imprévus qui ont contribué à créer quelques

tensions au sein de l'équipe. De plus, les conditions climatiques n'avaient pas été de tout repos alors que le temps paisible et ensoleillé que nous avons connu en début de journée a laissé place à une baisse abrupte de la température ainsi qu'à des vents violents en fin d'après-midi. Ces changements climatiques avaient frappé durement à l'instant où nous commençons à peine à nous remettre du retard à cause du bris mécanique du véhicule. Ces conditions de travail avaient été éprouvantes pour la directrice de production et le producteur du film qui avaient tous deux fait des pieds et des mains pour s'assurer du bon déroulement de la journée. Marie-Noëlle et Andrew ont donc profité de cette rencontre en fin de journée pour me faire part de leurs inquiétudes quant à la journée du lendemain où les prévisions météorologiques annonçaient de violents orages. Ces prévisions étaient pour le moins inconfortables pour nous qui souhaitions travailler l'entièreté de la journée à ciel ouvert à la cour de recyclage. Les responsables à la production me rappelaient que cette première journée avait été passablement exigeante pour les troupes et qu'ils voyaient d'un mauvais œil l'idée d'amener tous ces gens à une cour de recyclage où les conditions de travail n'allaient pas être des plus évidentes. Pour l'ensemble de ces raisons, Andrew et Marie-Noëlle m'ont demandé de proposer un nouvel endroit plus favorable à l'accueil d'une équipe de cinéma.

Relocaliser la prochaine journée de tournage alors que tout avait déjà été planifié depuis quelques semaines ne m'enchantait pas. J'étais peu enclin à me soumettre à cette demande d'autant plus qu'elle s'était formulée à partir de prévisions météorologiques qui pouvaient très bien ne jamais se concrétiser. J'étais hésitant et détruit à la fois de voir qu'il me fallait mettre à la poubelle une grande partie de ce que j'avais mis en place pour le remplacer par une suite d'action que j'allais devoir improviser au cours des quelques heures qui me restaient avant le début de la seconde journée de tournage. C'est ainsi que Caroline Therriault proposait de faire ce tournage au commerce de mes parents. Mes parents étaient propriétaires d'une quincaillerie à Napierville et c'était sûr qu'ils allaient accepter de m'ouvrir les portes du commerce si je décidais d'y déplacer mon équipe de tournage. La quincaillerie avait cette particularité d'être située aux abords de la rivière L'Acadie, en plus d'offrir un véritable fouillis d'articles de toutes sortes qui gisaient au fond d'une cour extérieure. La quincaillerie était donc un endroit où il m'apparaissait envisageable d'adapter les scènes qui devaient être filmées à la cour de recyclage. De plus, l'endroit répondait



parfaitement aux demandes de l'équipe de production qui allait pouvoir se réfugier à l'intérieur de la quincaillerie en cas d'orages. J'ai finalement accepté de déplacer le tournage à cet endroit.

#### 4.3.2 Le 12 juin 2011

Je me suis présenté sur les lieux de tournage au matin, après avoir passé la majeure partie de la nuit à réécrire un scénario qui allait répondre aux conditions des nouveaux lieux de tournage. Ayant moi-même travaillé au sein de l'entreprise familiale, je connaissais chacun des endroits cachés de la quincaillerie sur le bout de mes doigts et cela m'a grandement facilité la tâche afin de réaliser une mise en scène efficace en un temps record. J'allais donc rencontrer Vuk, le premier assistant à la réalisation, pour lui faire part de mes intentions en vue de cette seconde journée de tournage. L'horaire que je lui présentais n'était pas exhaustif, mais j'allais m'assurer de tenir Vuk informé de mes désirs de création au cours de la journée. J'ai pris soin d'aller saluer le reste de l'équipe et de les informer des raisons qui avaient obligé ce changement de dernière minute. Tous ont été très réceptifs et ils étaient prêts à attaquer la journée avec la même énergie que la veille.

J'ai choisi de commencer la journée en tournant les scènes près du pont de la rivière L'Acadie où Charles et Élise se tiennent par la main avant d'aller ensemble aux abords de la rivière. Le tournage de ces scènes s'est plutôt bien déroulé et j'ai rapidement enchaîné avec celles se déroulant à la cour de recyclage. J'ai constaté rapidement les difficultés qu'il y avait à tourner les scènes du film dans la cour extérieure de la quincaillerie qui était beaucoup plus petite que la cour de recyclage où nous devions initialement tourner. Alors que le scénario original mettait l'accent sur les allées et venues du personnage d'Élise à la recherche de Charles, les lieux de tournage où je me trouvais désormais ne pouvaient répondre à ce type de mise en scène. Il m'était soudainement impossible de suivre le personnage d'Élise en train d'errer, alors qu'à tout instant la cour de la quincaillerie risquait de se faire voir pour ce qu'elle était vraiment. J'ai tourné tant bien que mal quelques plans qui tentaient de répondre à ce que j'avais espéré au départ et je me croisais les doigts pour que la qualité du film n'en

soit pas trop affectée. Ma déception était grande, mais je tâchais de ne pas la partager avec l'équipe de tournage afin d'éviter de nuire au travail.

#### 4.3.3 Le 18 juin 2011

Une pause de cinq jours a eu lieu avant la reprise du tournage et ces quelques jours m'ont été bénéfiques, car j'ai pu faire les modifications nécessaires au scénario en fonction des imprévus du weekend précédent. Nous en étions seulement à mi-parcours et il m'était encore possible d'ajuster le tir dans l'espoir de maximiser cette dernière fin de semaine de tournage. C'est ainsi que ces deux journées s'annonçaient des plus exigeantes puisque nous avions à y tourner ce qui était déjà prévu à l'horaire en plus de faire les quelques scènes que nous n'avions pu faire lors de la fin de semaine précédente. D'ailleurs, le *Jeep Cherokee* étant maintenant fonctionnel; nous pouvions maintenant tourner le plan rapproché d'Ève Duranceau, assise dans le véhicule. Toutefois, ce plan allait être tourné à la toute fin de la journée alors qu'il nous fallait au préalable tourner les scènes avec les acteurs Francis Cantin et Marie-Pier Labrecque.

Cette deuxième journée de tournage aux serres allait nous permettre de tourner les scènes de Martin et d'Évelyne. Francis Cantin, qui jouait le personnage de Martin, devait tourner ses premières scènes au milieu de la matinée. La première scène que nous avons tournée avec l'acteur montre le personnage de Martin en train de circuler à travers les rangées de la serre avant de croiser le regard d'Élise qui l'épie. Bien que cette scène semble fort simple à réaliser, les premières prises que nous avons faites étaient loin de me satisfaire. La façon dont Francis se déplaçait dans l'espace manquait de naturel. Chacun de ses gestes m'apparaissait trop découpé alors que les états d'âme du personnage m'apparaissaient trop appuyés. La proposition de Francis n'était pas fausse, car elle aurait très bien pu plaire à un autre cinéaste, mais la proposition qu'il faisait ne convenait pas avec l'idée que j'avais en tête pour *aquarium*. Le cinéma que je favorise demande à l'acteur d'être honnête avec l'émotion qu'il vit sans chercher à en faire davantage. L'acteur doit vivre uniquement pour lui-même sans ne jamais travailler à accentuer ses états d'âme alors que c'est à l'œil de la caméra que revient la responsabilité de rendre l'émotion accessible au spectateur. Je crois à l'acteur qui

cherche à vivre l'émotion de la même manière que dans la vraie vie. J'ai expliqué mes intentions à Francis et j'ai été plus que ravi du résultat des prises subséquentes. Cette même situation s'est également produite en après-midi au moment où Marie-Pier Labrecque tournait ses premières scènes du film. Ces deux jeunes acteurs avaient beaucoup moins d'expérience devant la caméra que les acteurs avec qui j'avais travaillé lors des premiers jours de tournage. Marie-Pier et Francis n'ont pas eu autant d'opportunités pour expérimenter devant la caméra et c'était à moi de préciser mes attentes afin de m'assurer qu'ils puissent bien saisir ce que j'exigeais d'eux. Finalement, ils se sont ajustés très rapidement à mes demandes et leurs prestations ont parfaitement su combler les attentes que j'avais placées en eux.

#### 4.3.4 Le 19 juin 2011

Cette dernière journée de travail a été la plus exigeante de toutes les journées de tournage auxquelles l'équipe a été confrontée. Alors qu'il avait été possible de réaliser l'entièreté des 21 plans qui étaient à l'horaire la journée précédente, cette journée s'annonçait pour le moins périlleuse avec ses 39 plans qui apparaissaient à la feuille de service. Dans l'espoir d'arriver à nos fins, il a été convenu d'ajouter une heure de travail à cette journée pour nous permettre de terminer à 19:30 plutôt qu'à 18:30. Nous n'avions droit à aucun écart de conduite afin qu'il nous soit possible d'atteindre nos objectifs de départ.

Le tournage prenait place dans une sablière située tout juste à l'extérieur de mon village natal. Bien qu'il ne s'agissait pas d'un véritable lac tel que je l'avais décrit au scénario, cet endroit proposait en revanche certains avantages. Cette carrière de sable se trouvait au bout d'une route de graviers à quelques kilomètres d'une route principale qui faisait en sorte de l'écarter de toutes formes de bruits indésirables. Il était donc très peu probable que l'équipe de production dérange quiconque, ou qu'elle se fasse à son tour déranger par qui que ce soit pendant la création du film. Les particularités liées à cet endroit nous ont donc permis de demeurer concentrés sur le travail à accomplir alors que nous nous savions isolés.

Fidèles à nos habitudes, nous avons amorcé la journée en faisant quelques plans très peu compliqués à réaliser. Une fois ces plans accomplis, nous avons placé les pattes du trépied à l'entrée de l'eau pour déposer la caméra afin de filmer les premiers plans de la découverte de Charles en ébullition par la protagoniste du film. J'avais bien discuté avec Gabriel Brault Tardif afin de faire une utilisation sécuritaire et efficace de la caméra lors de sa manipulation en milieu humide. Gabriel avait déjà réalisé ce genre de travail et m'avait averti que cela nécessiterait de très grandes précautions qui allaient également engendrer un ralentissement dans l'exécution de son travail. Pour ajouter à la lourdeur de la tâche, certains des plans qui devaient être tournés près de l'eau nécessitaient l'utilisation d'effets spéciaux pour faire apparaître les bouillonnements à la surface de l'eau. J'avais réfléchi à cet artifice lors de l'écriture d'*aquarium* et j'avais demandé l'aide de Julie Poirier pour la réalisation de l'appareil qui allait permettre le mouvement des eaux autour des acteurs. J'avais été témoin du travail de Julie lors d'un stage que nous avions fait ensemble au cours de nos études à la maîtrise et j'avais été fasciné par ses capacités à réaliser des structures qu'elle savait inventer. Je savais que je pouvais avoir pleinement confiance en elle et j'ai été très satisfait de son travail. Julie a fabriqué la machine à ébullition à partir d'un compresseur qui expulsait son air vers deux tuyaux qui passaient sous l'eau et se rendaient jusqu'aux jambes des acteurs. Ces tuyaux étaient ensuite attachés à des protège-tibias (voir appendice F, figure F.2.1) qui s'ajustaient parfaitement aux jambes de l'acteur lui permettant ainsi de se mouvoir avec aisance. Beaucoup de gens m'avaient questionné quant à la faisabilité d'une telle machine ou avaient cherché à me mettre en garde quant aux difficultés qu'un tel dispositif pouvait engendrer au moment du tournage. Toutefois, l'excellente préparation de Julie jumelée au travail adroit de l'équipe à la caméra nous a permis de bien travailler et de nous conformer à l'échéancier que nous devions impérativement respecter.

Le choix de travailler en équipe réduite a été fait pour la période de l'après-midi dans le but de tourner les plans en ralenti de Pierre-Luc et Marie-Pier. Ces images ne nécessitaient pas l'enregistrement de sons synchrones étant donné qu'une bande-son allait occuper toute la place au moment où ces plans allaient apparaître à l'écran. Étaient donc présents sur le plateau de tournage : les deux acteurs, le chef opérateur, le premier assistant à la caméra, la scripte et moi-même. En plus d'alléger passablement la réalisation du film, le travail en



équipe réduite laissait place à une tout autre ambiance sur le plateau de tournage. Les plans se tournaient soudainement avec beaucoup plus d'aisance et l'atmosphère était beaucoup plus sereine que ce à quoi nous nous étions habitués jusqu'à maintenant. C'était comme de retrouver la facilité à garer une motocyclette dans un stationnement de centre commercial alors que nous nous étions acharnés au cours des derniers jours à y garer un char d'assaut. Nous retrouvions finalement cette douceur et cette légèreté qu'éprouve toute personne qui filme pour la première fois avec une petite caméra numérique portable. J'ai fait part des plans à exécuter au chef opérateur et celui-ci les a tournés avec aisance et adresse. Gabriel Brault Tardif a également fait plusieurs propositions qui étaient en parfait accord avec l'esthétique recherchée. C'est d'ailleurs lui qui a proposé que les mains, qui apparaissent au plan d'ouverture du film, occupent une plus grande partie de l'image que ce que j'avais souhaité au départ. Cette proposition était tout à fait à propos, car cette construction de l'image permettait de magnifier la présence des mains qui unissaient le couple. En somme, cette portion de travail en équipe réduite a été une heureuse expérience lors de cette dernière journée de tournage, car elle nous a permis de travailler rapidement sans que cela devienne trop demandant pour les membres de l'équipe.

C'est finalement au cours des tout derniers instants de la journée que le dernier plan du film était accompli. Cette journée a été excessivement exigeante et nous étions tous très satisfaits de constater que nous avions réussi à atteindre nos objectifs tout en respectant l'échéancier de la journée. J'ai travaillé très fort chaque jour pour m'assurer de respecter l'horaire, car c'était là une façon pour moi d'exiger le meilleur de l'équipe tout au long du tournage. J'ai demandé à l'équipe d'offrir ce qu'elle avait de mieux et, en revanche, je devais m'assurer de terminer la journée de travail à l'intérieur des délais prévus. De plus, l'horaire rigoureux que j'ai imposé m'a permis d'éviter le manque de sérieux qui accompagne parfois le tournage en numérique. J'associe ce manque de rigueur à l'idée répandue que la captation numérique permet de tourner des prises à l'infini. Cependant, là où je voyais des difficultés, un cinéaste exemplaire comme Abbas Kiarostami avait su tirer profit des caractéristiques de la captation numérique alors que ce format de production en était encore à ses débuts. Le

cinéaste iranien avait tourné le film *Ten*<sup>48</sup> en utilisant deux petites caméras placées dans un véhicule automobile au moment où les personnages du film sillonnent les rues de Téhéran.

Le dispositif allège le film de la présence trop encombrante du réalisateur et de ses quatre volontés de puissance sur la réalité. Mettre en place un dispositif – un piège à réel et à événements pas trop dirigés - c'est faire confiance au monde, aux non-acteurs, plus qu'à sa propre maîtrise si fatigante et si arrogante à la longue.<sup>49</sup>

Par cette méthode de tournage, Kiarostami a permis au réel d'intervenir à l'intérieur même de la création d'une œuvre de fiction. Le cinéaste souhaitait se détacher de toute la lourdeur qui accompagne bien souvent le tournage de cinéma et qui contribue, dans la plupart des cas, à amplifier le caractère artificiel d'une œuvre. Il s'agit là de l'un des avantages incontestés du tournage en numérique. Dans un entretien avec Laurent Goulet, les dires de l'actrice Anne Brochet viennent d'ailleurs corroborer les réflexions du cinéaste iranien :

J'ai parlé avec d'autres acteurs qui ont vécu cette expérience, et tous ont eu l'impression de jouer quasiment nus, sans défense. On ne sait pas ce qui se tourne, ni sous quel angle... et comme il serait interminable de visionner les rushes, on a l'impression de lancer les dés avec les yeux bandés.<sup>50</sup>

L'actrice parle de son expérience devant la caméra numérique comme quelque chose de nouveau, de rafraichissant en plus de montrer un enchantement certain par rapport à cette sensation de liberté que rendent possibles les technologies numériques. Quant à moi, cette sensation de « On ne sait pas ce qui se tourne, ni sous quel angle...<sup>51</sup> » s'oppose en tout point aux méthodes de tournage avec lesquelles je souhaite travailler. Je désire faire un cinéma raisonné et rigoureux où la bonne exécution de la mise en place avant la prise fait foi de tout. Je souhaite retrouver cet instant magique qui exige de chacun des artisans du film d'être au meilleur de ses capacités. J'avais mis en place un horaire de tournage chargé avec l'intention d'obliger l'équipe à travailler à l'intérieur d'un nombre peu élevé de prises. Cela avait quelque peu aidé à s'assurer de l'efficacité de l'équipe de production, mais cela ne m'avait

<sup>48</sup> Kiarostami, Abbas. 2002. *Ten*. Film 35 mm, coul. 94 min. France, Iran, USA : Abbas Kiarostami Productions, Key Lime Productions, MK2 Productions.

<sup>49</sup> Bergala, Alain. *op. cit.*, p. 51.

<sup>50</sup> Rigoulet, Laurent. 9 mai 2001. Entretien avec Anne Brochet. *Télérama*. No 2678. p. 38.

<sup>51</sup> *Ibid.*



pas permis de retrouver ce même sérieux qui existait avec la pellicule. Parce que j'ai l'intention de retrouver un jour ces instants de créations qui étaient autrefois possibles avec le tournage sur pellicule, je pense de plus en plus à imposer le plan-séquence à mon équipe de tournage. La raison de cette idée est fort simple : l'accomplissement du plan-séquence exige à chaque fois une parfaite symbiose entre les acteurs et l'équipe de production. Ceux devant et derrière la caméra doivent savoir travailler ensemble pour que la tâche soit accomplie avec succès. Je me demande souvent si cette méthode de tournage ne serait pas celle qui me permettrait de retrouver ce caractère rigoureux que je recherche au moment de la création cinématographique. J'ai également pensé à faire un film où je me forcerais à tourner une seule prise par plan. Ce genre de travail exigerait certainement une excellente préparation avant le tournage et ce serait peut-être là une méthode de travail qui me permettrait de refaire vivre cet instant magique qui existait avec la captation sur pellicule. Ce sont là des questions qui m'habitent.

Une fois le tournage d'*aquarium* terminé, nous étions satisfaits du travail accompli. Il ne restait plus qu'à ranger l'équipement, mais nous étions loin de nous douter qu'un dernier imprévu nous pendait toujours au bout du nez... C'est ainsi qu'un bris mécanique allait survenir au 4 roues (quad) qui nous avait été prêté pour le tournage à la sablière. Les roues arrière du quad s'étaient soudainement enflammées et le conducteur du véhicule n'avait pas remarqué la présence du feu alors qu'il poursuivait tout bonnement sa course sur les lieux de tournage. L'un des membres de l'équipe s'est emparé d'un extincteur et s'est dirigé en direction du quad pour éteindre le feu qui consumait tranquillement l'engin sur lequel reposait le producteur du film. Andrew a quitté le véhicule en réalisant le danger qui le guettait et le feu a été étouffé sur le champ. Le quad était complètement brûlé, tout comme l'équipe de tournage qui avait bien hâte de souffler un peu après tant d'émotions. Pour ma part, je suis sorti de ce film épuisé, mais pleinement satisfait des acquis que j'avais fait au cours de cette expérience. J'ai agi au meilleur de mes capacités face à l'adversité qui s'est imposée tout au long du processus de création.

#### 4.4 Postproduction

##### 4.4.1 Montage

*J'ai toujours pensé : « Je suis très clair, ils doivent comprendre ce que je dis, ce n'est pas difficile » et plusieurs fois, je me suis rendu compte que je n'avais pas été assez simple, assez clair.<sup>52</sup>*  
-Ingmar Bergman

Le montage est ce moment où il devient enfin possible d'assembler les images pour voir si le film fonctionne tel qu'il a été imaginé au départ. Les suppositions émises peuvent finalement être vérifiées pour voir si l'effet escompté est produit lorsque le film est projeté à l'écran. Les angoisses qui existaient jadis tombent une à une pour laisser place à de nouveaux questionnements sur lesquels il faudra dorénavant porter toute son attention. Le monteur du film, Kyril Dubé, et moi-même, avons assemblé assez rapidement une première version du montage d'*aquarium*. Il nous était ensuite très important de montrer cette première esquisse à de nouveaux yeux pour voir si nos présupposés étaient justes.

##### 4.4.1.1 Commentaires, propositions et choix au montage

J'ai écrit *aquarium* afin de faire travailler le spectateur, et l'obliger à questionner les diverses routes qui le mèneraient jusqu'à une bonne compréhension du récit. Je savais donc dès le départ que ce film était très demandant pour celui qui allait le regarder et j'étais conscient qu'il n'allait pas facilement rejoindre tous ceux qui allaient voir le film. Même si j'acceptais que certains détails du récit puissent demeurer incompris, j'espérais que ce synopsis court du film puisse être saisi par une majorité de gens: La fin de sa relation amoureuse révèle à une femme les vides laissés par celui qu'elle aime. C'est avec cette ferme intention que j'allais donc présenter une première version du montage d'*aquarium* à quelques amis qui ne connaissaient absolument rien du récit et qui allaient me permettre de vérifier si ce que j'avais souhaité était bel et bien ce qui se rendait jusqu'au spectateur.

---

<sup>52</sup> Assayas, Olivier et Stig Björkman. *op. cit.*, p. 89-90.

Les commentaires qui concernaient la première partie d'*aquarium* s'interrogeaient sur le rythme et le manque d'enjeux en ouverture du film. Certaines personnes me conseillaient de réduire la durée de quelques scènes afin d'arriver le plus rapidement possible au moment où Charles était en ébullition, car c'était, selon leurs dires, à ce moment que le film commençait véritablement. Bien que ces commentaires ne concernent pas la compréhension du récit, j'ai choisi de considérer ces remarques, car elles corroborent mes appréhensions liées à la journée de tournage improvisée à la quincaillerie de mes parents. Ce premier montage avait fait en sorte de placer le spectateur dans l'attente puisqu'il n'y avait pas d'enjeu au début du film. Au scénario, il y avait ce chien qui surveille la cour de recyclage et qui a la fonction symbolique d'interdire les lieux aux personnages. Sans la présence du chien pour garder l'entrée de la cour de recyclage, le montage que Kyril et moi proposions lassait rapidement le spectateur qui voyait un homme et une femme déambuler sans grande conviction. En somme, il nous apparaissait préférable d'amoindrir la durée des scènes où les personnages de Charles et d'Élise s'avançaient dans le désordre de la cour de recyclage. De cette façon, le manque de tension à l'ouverture du film était moins apparent puisqu'on glissait plus rapidement vers les scènes où le personnage d'Élise était à la recherche de Charles.

Une grande partie des spectateurs à qui j'avais montré le film me questionnaient pour leur part quant à la nécessité de voir la relation sexuelle entre les personnages de Gilles et d'Élise. Ceux qui m'avaient fait part de ce commentaire me disaient qu'ils avaient vu Élise enlever sa culotte dans le véhicule lors de la scène précédente et qu'il n'était pas utile d'y montrer la scène de la relation sexuelle étant donné que le spectateur avait déjà deviné la suite des choses. Ces gens proposaient donc de tout simplement retirer la scène de la relation sexuelle au montage, car, pour eux, cette scène n'apportait aucune nouvelle information. Je tentais donc d'enlever ladite scène pour voir les conséquences que cette modification allait engendrer. Ce changement me permettait finalement de constater toute l'importance de la relation sexuelle. Cette scène avait pour fonction de montrer l'état dans lequel était la protagoniste du film au moment d'être impliquée émotionnellement avec un autre homme que Charles. Élise n'éprouve aucun plaisir et ce n'est que machinalement qu'elle s'investit dans une relation avec cet autre homme. De plus, lorsque placées en comparaison avec la

scène de la relation sexuelle avec le personnage de Martin, ces deux scènes permettent de montrer que l'état émotif de la protagoniste ne s'améliore pas à mesure que le récit progresse. Élise ne montre aucun progrès de son état de santé au moment de la relation sexuelle avec Martin, par rapport à celle qu'elle a vécue plus tôt avec Gilles. La femme est toujours à la dérive alors qu'elle est tout aussi désemparée qu'aux premiers instants de la disparition de son amoureux. Bien que la scène de la relation sexuelle entre Élise et Gilles n'apporte pas de nouvelles informations au récit, elle permet toutefois d'apporter certaines précisions quant à l'état intérieur de la protagoniste et c'est pour cette raison que j'ai décidé de conserver la scène au montage final.

Un commentaire que j'ai reçu de certains spectateurs faisait échos à celui que m'avait fait Louise Laparé lors de sa lecture du scénario alors qu'elle m'a admis avoir l'impression que les personnages d'Élise, d'Évangéline et d'Évelyne étaient la même personne à différent moment de sa vie. À la différence de Louise, qui abordait une dimension onirique du scénario lorsqu'elle avait fait le rapprochement entre les trois femmes du récit, certains y voyaient littéralement le seul et même personnage qui était incarné tour à tour par Ève Duranceau et Louise Laparé. Ceux qui ont compris le récit de cette façon me disaient avoir fait ce lien à cause de la ressemblance physique entre les deux femmes, mais également parce qu'elles arboraient les mêmes vêtements et qu'elles s'adonnaient aux mêmes activités. J'avais choisi de vêtir le personnage d'Élise de la même manière qu'Évangéline pour laisser sous-entendre au spectateur qu'un glissement des rôles est en train de se produire à l'intérieur du film. Toutefois, je n'avais pour ma part, jamais perçu la moindre ressemblance physique entre Ève Duranceau et Louise Laparé au moment de leur offrir les rôles, tout comme il ne m'était jamais venu à l'idée que ces deux personnages puissent être perçus comme étant une seule et même personne. Cette vision modifiait passablement le récit et je devais remédier à cette situation en faisant quelques modifications au montage du film. Le monteur et moi avons donc cherché à favoriser un rapprochement entre les personnages de Gilles et d'Évangéline de façon à amener le spectateur à voir le lien matrimonial qui unissait le couple avant qu'il ne soit amené à faire un lien entre les deux femmes. Pour ce faire, nous avons tenté de placer un plan qui allait mettre l'accent sur Gilles tout juste avant de présenter le personnage d'Évangéline pour la première fois. Notre

intention était ici de créer une relation de cause à effet pouvant amener le spectateur à faire plus facilement le rapprochement entre les deux membres du couple. Après plusieurs tentatives au montage, il a été convenu de montrer la relation sexuelle entre Élise et Gilles tout juste avant de présenter le personnage d'Évangéline pour la première fois, et ainsi espérer que le spectateur soit en mesure de faire le lien souhaité. En conclusion, sans complètement régler le problème, le nouveau montage contribuait à amoindrir l'ambiguïté des deux personnages féminins.

La scène du suicide d'Évangéline recevait elle aussi un bon nombre de critiques de la part de ceux à qui j'avais demandé de commenter le film. Pour certains, le suicide apparaissait comme étant un geste de trop grande envergure pour répondre à une histoire d'adultère. À ces commentaires, je réponds que le suicide est un acte de désespoir et qu'il n'est pas à nous de juger des raisons qui poussent une personne à commettre cet acte irrémédiable. D'autres personnes me disaient que la scène du suicide alourdissait le récit. En fait, le montage en parallèle qui a été préconisé pour cette section du film ne faisait pas l'unanimité, car il obligeait soudainement le spectateur à faire l'aller-retour entre deux récits. De manière plus concrète, la scène qui précède celle du suicide d'Évangéline montrait Élise au moment où elle découvre Charles auprès d'Évelyne au fin fond des bois. La scène du suicide d'Évangéline survient ensuite avant de retourner à nouveau à Élise qui regarde Gilles pendant qu'il tient le corps de la défunte dans ses bras. Quelques-uns à qui j'avais montré ce montage m'ont dit qu'ils trouvaient difficile de s'investir émotionnellement envers Élise, pour ensuite s'intéresser à Évangéline avant de retourner à la protagoniste de nouveau. Ils m'indiquèrent qu'ils auraient tout simplement préféré vivre l'expérience en demeurant près d'Élise sans devoir s'attarder à Évangéline qui n'était pas un personnage important à ce moment du récit. J'ai admis la justesse de ce commentaire, car c'était vrai que les émotions du spectateur se faisaient chavirer de tout côté en très peu de temps à l'intérieur de ces scènes. Cependant, je croyais aussi fortement à la scène du suicide puisqu'elle permettait de confronter Élise à ses choix de vie, qui lui était désormais impossible de réfuter. Le personnage d'Évangéline avait choisi de passer aux actes pour se donner la mort et c'était maintenant au tour d'Élise de choisir sa destinée. La protagoniste d'*aquarium* était demeurée entièrement passive jusqu'à ce moment du film et le geste d'Évangéline s'imposait sur elle



pour l'obliger à agir sur sa vie. La scène du suicide m'était donc très importante puisqu'elle venait directement s'imposer à Élise par rapport à cette vie qu'elle avait choisi d'embrasser depuis quelque temps. J'ai donc choisi de conserver la scène du suicide d'Évangéline parce qu'elle insiste sur cet instant où les projecteurs se détournent vers Élise.

La première version du montage d'*aquarium* correspondait de manière assez étroite à ce qui avait été envisagé au départ. Le film se terminait d'ailleurs par une série de plans au ralenti où Charles et Évelyne, main dans la main, s'éloignaient d'Élise qui demeurait seule en ébullition au centre du lac. Cette séquence, qui prolongeait celle où Élise s'était effondrée en pleurs dans les bras de Charles, laissait sous-entendre qu'une réunion du couple était peu probable. Denis Chouinard me conseillait quant à lui de modifier cette dernière partie du film, car il disait que cette section apportait une couche supplémentaire d'informations qui n'étaient pas nécessaires à ce stade-ci du récit. Il me suggérait plutôt de m'en tenir à un récit plus simple où le film prendrait fin au moment où Élise fond en larmes dans les bras de Charles. Denis a vu juste et j'ai choisi de soutirer les plans en ralenti qui apparaissaient à la toute fin du film. J'allais ensuite réutiliser ces images en ralenti pour les placer au début du troisième chapitre du film afin d'illustrer l'état intérieur de la protagoniste. Ces images permettaient de rendre sensible au spectateur les doutes et les questionnements intérieurs qui commençaient à faire surface chez Élise à ce moment du film. La femme se percevait désormais seule, en ébullition, au centre d'un lac, pendant que Charles s'éloignait aux côtés d'une autre femme (voir appendice G, figure G.5.1). En somme, cette nouvelle fin était bénéfique puisqu'elle avait permis d'alléger le récit en plus d'apporter certaines précisions quant à l'état intérieur de la protagoniste.

Cette nouvelle fin souleva de nouveaux commentaires. Quelques un m'ont suggéré d'enlever le rapprochement physique entre Élise et Charles lors des derniers plans du film, croyant qu'il n'était pas nécessaire d'ajouter une dernière action au film et qu'il était suffisant de voir l'homme et la femme, côte à côte, sans qu'aucune interaction ne soit nécessaire. Pour eux, cette image (voir appendice G, figure G.5.2) laissait davantage place à l'interprétation du spectateur qui pouvait y voir toute l'importance des retrouvailles du couple sans que cela ne puisse pour autant assurer l'existence d'un destin commun entre ces deux personnes. Cette



proposition était bien et pouvait certainement trouver appui chez ceux qui souhaite favoriser l'aspect impressionniste d'*aquarium*. Toutefois, je m'en remettai aux personnages et à leurs lignes directrices afin de prendre position quant à la fin de film que j'allais conserver. Le personnage d'Élise avait fait preuve de résignation tout au long du film et s'était montrée sans émotion à la suite de la perte de son amoureux. Ces difficultés auxquelles elle fait face lui ont permis de faire avancer ses réflexions, et ce, malgré le fait qu'elle ait cherché à se montrer insensible aux récents événements dans sa vie. C'est donc pour faire suite aux péripéties encourues par la femme qu'il m'apparaît important de montrer à l'écran ce trop-plein d'émotion qui éclatait et qui faisait surface au moment de prendre Charles dans ses bras. Élise est finalement à l'écoute de ses émotions et elle assume pour la première fois la peine qui lui a été occasionnée par la disparition de Charles. Je choisis donc de conserver ces images où Élise et Charles s'entrelacent à la fin du film, car elles permettent de voir le chemin parcouru par Élise au cours de ces moments passés loin de son amoureux.

#### 4.4.2 Mentions écrites

*De tous temps, les récits en images ont été accompagnés de textes écrits. Peintures et sculptures sur les tombeaux égyptiens, sculptures sur les monuments d'Assyrie, dessins des vases athéniens et mosaïques de Byzance l'attestent.*<sup>53</sup>

-Claire Dupré La Tour

Les choix qui ont été faits lors du montage du film ont permis de renforcer certaines idées que je souhaitais proposer avec *aquarium*. Cependant, ces réglages n'ont pas réussi à me satisfaire complètement étant donné que certaines personnes persistaient à voir le film d'une façon qui ne correspondait pas au récit que je souhaitais raconter. À ma grande surprise, les images du film réussissaient à faire voir au spectateur beaucoup plus que ce que je m'étais imaginé au départ. Le film comporte peu de paroles et je croyais que cela

<sup>53</sup> Dupré La Tour, Claire, Gaudreault, André, et Pearson, Roberta E. 1999. « Des systèmes de l'illustration et de la légende à celui des intertitres au cinématographe », *Le cinéma au tournant du siècle*. Canada et Suisse : Éditions Nota Bene et Payot Lausanne. p. 103.

permettrait aux gens de simplement considérer l'image pour ce qu'elle est. Jamais il ne m'était venu à l'idée que le spectateur allait se servir des manques de précisions du récit pour surinterpréter l'image en mouvement. Cette façon qu'a eu le spectateur de concevoir *aquarium* trouve sa part d'explications dans ce que Gilles Deleuze reconnaissant comme étant la partie *lisible* du film :

Le muet opérait une répartition de l'image visible et de la parole lisible. Mais, quand la parole se fait entendre, on dirait qu'elle fait voir quelque chose de nouveau, et que l'image visible, dénaturalisée, commence à devenir lisible pour son compte, *en tant que* visible ou visuelle. Celle-ci, dès lors, acquiert des valeurs problématiques ou une certaine équivocité qu'elle n'avait pas dans le muet.<sup>54</sup>

Le philosophe reconnaît que, depuis l'arrivée du parlant au cinéma, la fonction de l'image a changée alors que le spectateur ne la perçoit plus de la même manière. Étant donné que le dialogue est là pour faire comprendre le récit au spectateur, l'image est maintenant perçue comme celle qui peut apporter une dimension autre à la narration. Ces possibilités de l'image ont, dans certains cas, amené les spectateurs d'*aquarium* à voir des possibilités du récit que je n'avais jamais envisagées. Il m'était important que le synopsis du film puisse être compris par une majorité de personne et, pour y arriver, je devais trouver des solutions concrètes aux mauvaises compréhensions du film. L'un des cas de mauvaise compréhension du film était lié au personnage de Charles alors que certains voyaient dans sa disparition la représentation de sa noyade au lac. Autre mauvaise piste : celle où Gilles et Évangéline étaient perçus comme étant les parents d'Élise, tandis que Charles n'était pas son amoureux, mais bien son frère. Certains croyaient aussi que Charles avait été sauvé de la noyade par Élise au moment où cette dernière le sortait des eaux à la fin du film. Ces trois façons assez particulières de voir le film m'ont été racontées par plus d'une personne et je devais trouver un moyen pour contrecarrer ces différentes compréhensions puisqu'elles s'opposaient littéralement au synopsis que j'avais travaillé. Bien que je ne sois pas contre l'idée d'une lecture du cinéma qui favorise une compréhension plurielle d'un même film, je crois tout de même qu'une œuvre doit être capable de s'ancrer à partir d'un récit efficace avant de faire la promotion d'un méta discours. En somme, je devais considérer l'ensemble des éléments qui auraient un

<sup>54</sup> Deleuze, Gilles. 1985. *L'image-temps*. Paris : Les Éditions de Minuit. p. 298.

impact sur le récit dans l'espoir de trouver un moyen qui allait me permettre de rendre le film plus accessible.

#### 4.4.2.1 Titre

C'est dès la toute première version du scénario qu'aquarium a été retenu comme titre du film. Ce titre m'est apparu en tête au moment de me remémorer un sentiment lié à la rupture amoureuse. J'avais eu l'impression lors de cette rupture d'avoir été placé à l'écart de la personne que j'aimais. Je devais accepter de ne plus faire partie de la vie de cette personne, alors qu'il m'était très difficile de me dissocier complètement d'elle. L'allégorie liée à l'aquarium avait fait surface à ce moment afin de m'aider à comprendre ce que je ressentais lors de cette période de ma vie. J'avais eu l'impression qu'au cours de notre rupture, mon ex-copine et moi vivions chacun dans des mondes parallèles qui ne pouvaient entrer en communication. La présence de celle que j'avais aimée pouvait continuer de hanter mes esprits, mais sa vie ne me regardait plus. C'était tout comme l'aquarium où deux mondes se trouvaient séparés par un mur de verre qui permet aux êtres vivants des deux côtés du mur de se voir sans qu'il soit toutefois possible de dialoguer. Ces êtres peuvent par moments se croiser du regard, mais ils doivent se résigner à demeurer spectateurs de la vie de l'autre. C'est ce sentiment d'avoir été placé à l'écart de la vie de celle que j'aimais qui m'avait marqué lors de cette rupture et j'ai souhaité imprégner le film de cet état très singulier. En second lieu, j'aimais ce titre parce qu'il ne dévoilait rien du contenu du film. Le choix du mot aquarium, qui n'évoque pas à première vue la rupture amoureuse, laisse le spectateur aborder le film sous différents angles afin de saisir l'étendue de son message. Finalement, la présence de l'eau dans le film permettait quant à elle de tisser des liens sémantiques avec le mot aquarium. Le lac avec ses bouillonnements et son espace délimité où prenait place la rupture allait occuper un rôle primordial dans le film. Or donc, le choix d'aquarium pour titre n'est pas fortuit puisqu'il fait échos à l'endroit même où les malheurs de la protagoniste prennent forme pour la première fois.

Le titre d'une œuvre est bien souvent le premier élément de communication avec le spectateur. Comme j'étais désespérément à la recherche de moyen pour clarifier le récit

d'*aquarium*, je me devais d'interroger le titre que j'avais choisi pour ce court métrage. Je commençais par tenter de trouver un titre au film qui puisse donner certaines lignes directrices au spectateur pour l'aider à cheminer au travers les passages sinueux d'*aquarium*. En nommant le film *rupture* plutôt qu'*aquarium*, il m'était possible de clarifier mes intentions en indiquant au spectateur qu'il s'agissait d'un film s'intéressant à la fin d'une relation amoureuse. De cette manière, j'aspirais à éliminer complètement les mauvaises interprétations de certains spectateurs. Toutefois, je n'aimais pas beaucoup *rupture*, car ce titre m'apparaissait trop didactique et j'ai finalement préféré *Seule après l'amour*. Je n'éprouvais guère beaucoup plus d'affection pour ce titre, mais je l'avais choisi puisqu'il me semblait être le moins déplaisant d'une série de mauvais titres auxquels j'avais réfléchi et à partir desquels émanait l'idée de la rupture amoureuse. Ce titre au sens très littéral n'appuyait pas la dimension onirique du film. Cependant, je considérais qu'il était primordial de m'assurer que le récit puisse être facilement accessible et j'ai choisi finalement de présenter le film à un nouvel auditoire avec le titre *Seule après l'amour* dans l'espoir d'y voir resurgir une meilleure compréhension du récit.

Les essais que j'ai réalisés en utilisant le titre *Seule après l'amour* m'ont permis de constater que très peu de gens s'attardaient au titre d'un film. Malgré la présence de ce titre qui dictait de manière assez évidente la solitude engendrée par la rupture amoureuse, certaines personnes avaient tout de même compris que Charles était décédé. Je les questionnais donc pour savoir comment ils percevaient le titre alors que celui-ci ne concordait pas avec leur compréhension du récit. Ces gens me répondaient simplement qu'ils avaient lu le titre au début du film sans véritablement y accorder une très grande importance. Je ne pouvais m'opposer à cette façon de concevoir le titre au cinéma, car je crois aussi qu'il doit simplement servir à représenter le film. Cette façon de percevoir le titre d'un film concorde parfaitement avec le genre romanesque où le récit s'affirme à l'intérieur des pages de l'œuvre alors que le titre apparaît quant à lui, seul, sur le dessus de la couverture du livre. Reconnaissant désormais le rôle que pouvait occuper le titre au cinéma, j'ai souhaité trouver une façon d'inclure de nouvelles indications au cœur même du film dans l'espoir d'obtenir un réel impact sur le récit.



#### 4.4.2.2 Intertitres

Le premier principe qui a été mis en place pour favoriser une narration en images s'oppose très distinctement à l'utilisation d'intertitres dans le film. J'ai travaillé très fort tout au long du processus de création afin de respecter les critères que je m'étais imposés au départ, mais je souhaitais cependant sonder l'utilisation d'intertitres dans le but d'améliorer la compréhension du récit. J'ai porté plusieurs chapeaux tout au long de la réalisation d'*aquarium* et chacune des décisions que j'ai prises a été faite de façon à faire le meilleur film possible. C'était donc parce que je souhaitais le meilleur pour *aquarium* que j'ai délibérément choisi d'ignorer le premier principe pour ajouter des intertitres et voir si ceux-ci allaient avoir des répercussions sur le spectateur.

Le film avait été écrit de façon à ce qu'il soit structuré en trois actes distincts. Je savais donc exactement l'endroit où j'allais placer chacun des intertitres dès le moment où j'avais choisi d'en faire l'essai. Les mots que j'allais utiliser pour former les intertitres devaient être capables de représenter l'ensemble de l'acte qu'ils précédaient en plus de fournir assez d'informations au spectateur pour lui permettre de bien comprendre le récit. C'est donc le mot *rupture* que j'ai choisi pour précéder le premier acte. J'avais choisi ce mot parce qu'il permettait d'indiquer clairement que la disparition de Charles à la fin de cet acte était bel et bien liée à la rupture amoureuse du couple et non à la mort de ce dernier. De plus, la mention de rupture au début du film permettait de renforcer la notion de couple et, donc, d'empêcher l'idée qu'Élise et Charles sont frère et sœur. Finalement, cet intertitre réussissait à créer une tension entre les deux personnages. Ainsi donc, le visage de Charles apparaissait désormais chargé d'une profonde tristesse dès les premières images maintenant que la rupture amoureuse était annoncée au début du film. L'écart entre les deux personnages devenait soudainement plus grand alors que le premier acte était beaucoup plus irritant avec l'apparition de *rupture* en ouverture.

La seconde partie du film a aussi été une source de conflits où quelques-uns de ceux à qui j'ai montré le film ont compris qu'Ève Duranceau et Louise Laparé jouaient le même personnage à des époques différentes. Pour d'autres, le deuxième acte a permis de voir le



personnage d'Élise comme étant l'enfant d'Évangéline et de Gilles. En somme, le mandat était fastidieux pour le second intertitre, car il devait, dans le meilleur des cas, proposer une idée qui puisse éliminer complètement la possibilité de ces deux situations particulières. Je trouvais finalement réponse à mes maux dans le choix d'*adultère*. En qualifiant la relation sexuelle entre Élise et Gilles d'*adultère*, cela contribue à délier les deux personnages d'un quelconque lien familial. En fait, c'est *inceste*, et non *adultère*, qui aurait été inscrit si tel avait été le cas. En outre, cet intertitre ne permet plus de croire qu'Ève et Louise incarnaient le même personnage, car les deux femmes devaient absolument être deux personnes distinctes pour que l'*adultère* puisse se produire. Cet intertitre accomplissait son rôle à la perfection puisqu'il réussissait à étendre sa présence sur l'entièreté du second acte tout en sachant demeurer concis.

Le troisième acte du film exigeait à son tour quelques précisions puisque certaines personnes avaient éprouvé de la difficulté à saisir cet instant où Élise sortait Charles du fond des eaux. Certains y avaient vu Élise en train de sauver Charles d'une mort par noyade tandis que d'autres n'arrivaient tout simplement pas à s'expliquer cette suite d'évènements. J'avais souhaité créer un effet de surprise au moment d'inclure cette scène au scénario, mais je constatais que je n'avais pas réussi à la rendre aussi compréhensible que je l'aurais souhaité. J'ai finalement décidé d'amorcer le troisième acte par l'intertitre *retrouvailles*. Alors que le personnage de Charles n'est pas présent une seule fois lors du deuxième acte, le début du troisième acte montre l'apparition de l'homme dans l'imaginaire d'Élise. La protagoniste du film a été dans le déni tout au long du second acte et le troisième acte s'assure de ramener à la surface les émotions qu'elle a cherché à refouler au plus profond d'elle-même. Le choix du mot *retrouvailles* pour le troisième intertitre était donc très à propos puisque cette dernière partie du film montre des retrouvailles autant d'un point de vue psychologique, lors de l'ouverture du troisième acte, que physiologique, puisque la femme revoit Charles pour la première fois à la toute fin du film. Cet intertitre sert également d'outil à la bonne compréhension du spectateur afin de s'expliquer la scène où Élise repêchait Charles. Une fois de plus, j'ai choisi un intertitre qui tente de baliser les chemins du récit pour ainsi amener le spectateur à faire les bons choix en cours de route.

J'ai décidé en dernier lieu d'ajouter un chiffre devant chacun des intertitres que j'avais inséré au film. Ces chiffres allaient permettre d'apporter aux intertitres une distinction visuelle évidente par rapport au titre du film qui utilisait la même police de caractères (voir appendice G, figure G.6.1). De plus, ces chiffres permettaient de renforcer l'idée d'une chronologie du récit qui respectait à tout instant la diégèse du film. En fait, certaines personnes m'avaient dit à la suite de leur visionnement qu'elles avaient eu l'impression que les scènes n'apparaissaient pas en ordre chronologique. J'avais été fort surpris de ce commentaire, mais l'ajout des nombres 1, 2 et 3 devant chacun des intertitres permettait de remédier facilement à cette remarque qui m'avait été faite.

Les commentaires que j'ai reçus du nouveau public à qui j'ai montré le film avec les intertitres étaient tous très encourageants. Ces personnes ont reconnu que leur compréhension du film avait largement bénéficié de l'apport des intertitres et ils ont trouvé que ceux-ci s'inséraient bien avec le rythme du film. Toutefois, bien que ces mentions écrites facilitent la compréhension du récit, j'entendais une fois de plus ces mêmes commentaires que j'avais cherché à faire proscrire par l'ajout d'intertitres. Ils étaient cette fois moins nombreux, mais certains avaient vu la figure de la mort dans la disparition de Pierre-Luc Brillant alors que d'autres croyaient toujours qu'Ève Duranceau et Louise Laparé interprétaient le même personnage à des époques différentes de sa vie. J'étais dépassé par ces réactions, car j'avais l'impression d'avoir fait tout ce qui était en mon possible pour éviter que le spectateur ne prenne ces directions. Je devais finalement accepter qu'il y aurait toujours plusieurs lectures d'*aquarium* étant donné que je n'avais pas su aborder ces questions au bon moment du processus de création. Ces commentaires m'ont tous été partagés lors de l'écriture du scénario et j'avais cru qu'il s'agissait là uniquement de problèmes liés à la compréhension écrite. Je croyais que l'écriture permettait davantage de libérer l'imaginaire que le récit filmique et j'avais jugé à cet instant qu'il n'était pas nécessaire d'accorder une quelconque importance à ces commentaires. J'ai été négligent quant à mon rôle de scénariste et je reconnais aujourd'hui les torts que cela a occasionnés à la bonne réalisation d'*aquarium*. Je retire toute une leçon de cette expérience et je conclus que je ne vais plus jamais amorcer la production d'un film tant et aussi longtemps que son scénario n'est pas pleinement maîtrisé.

#### 4.4.3 Son

*[...] film has many aspects in common with music, especially in its ability to tap into an unconscious or subconscious mode of experience, and in its ability to create meaning through rhythms and emotional colours and tones.*<sup>55</sup>

-Peter Mettler

La bande-son du film a été conçue par Joël-Aimé Beauchamp. Je connaissais bien Joël-Aimé pour avoir travaillé précédemment avec lui sur *Bip Bip* et j'étais content de pouvoir recourir à ses services pour cet autre film. Je savais dès les premiers écrits du scénario que la bande-son allait être omniprésente dans le film et j'étais sûr que Joël-Aimé allait être capable de relever ce défi. De plus, les efforts de Joël-Aimé allaient être jumelés au travail de Julien Éclancher qui, après avoir accompli un travail exemplaire en tant que preneur de son, agissait à titre de mixeur pour cette dernière portion du film.

J'ai commencé par demander à Joël-Aimé une bande-son lourde où les basses fréquences allaient être prédominantes. Le compositeur sonore m'a présenté rapidement une première proposition qui cadrerait parfaitement avec mes demandes et j'étais très satisfait de ce qu'il avait accompli. J'ai partagé le résultat de ce travail au monteur qui a tôt fait de ralentir mes élans après qu'il eut placé le travail de Joël-Aimé sur les images du film. Kyril me disait que cette bande-son était beaucoup trop dépressive, alors qu'on avait immédiatement l'impression que la mort guettait les deux personnages en ouverture du film. Le son des violoncelles et des contrebasses jumelées à de multiples effets sonores avaient contribué à renforcer cette impression que la mort était aux trousses d'Élise et de Charles. Je n'ai pas utilisé cette bande-son, car elle contribuait à ramener cette idée de mort que j'avais tant cherché à éviter au moment du montage. Je partageais les commentaires de Kyril à Joël-Aimé et nous avons convenu tous deux qu'il était préférable de faire une bande-son qui cherchait à

<sup>55</sup> Mettler, Peter. Automne 1992. *Music in Film : Film as Music*. In *Cinéma : « Cinéma et Musicalité »*. Sous la direction de François Jost et Réal La Rochelle. Canada : Programme d'études cinématographiques du Département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal. p. 35.

se rapprocher des thématiques liées au souvenir. À cette étape-ci, le but de nos recherches était bien défini, mais nous n'avions pas la moindre idée de quelle façon nous comptions nous y prendre pour parvenir à nos fins.

Après quelques tentatives infructueuses, Joël-Aimé et moi nous sommes entendus sur une ambiance sonore apaisante où il était possible d'entendre de fines gouttelettes d'eau atterrir au fond d'un puits très profond. Cette bande-son, où il était également possible d'entendre le bruit de chutes d'eau en arrière-fond, faisait échos aux premières images du film où Élise et Charles se trouvent tous deux en bordure d'une rivière qui glisse tendrement. Les lieux retrouvent soudainement une certaine sérénité alors que la bande-son laisse davantage de place aux images. J'ai également choisi de conserver les sons synchrones lors de cette première partie du film dans l'intention d'asseoir les personnages en ces lieux. La bande-son occasionne un détachement au monde réel tandis que la présence des sons synchrones ancre davantage l'homme et la femme dans un moment présent. Ce choix a donc été fait pour s'assurer que les personnages demeurent humains plutôt qu'ils aient l'air de faire partie d'un rêve. D'ailleurs, les sons synchrones disparaissent complètement dès le moment où Élise voit Charles en ébullition au centre du lac. Ces sons synchrones n'ont plus leur place à cet instant du film puisque les personnages évoluent soudainement dans un espace onirique. Cet instant allégorique a été rendu possible par le crescendo de la bande-son qui s'est entamé au début du film et qui se termine avec la découverte de l'homme en ébullition. Finalement, l'utilisation d'une bande-son envahissante à la fin du premier acte a permis d'appuyer l'état troublant dans lequel les personnages se trouvent, en plus de contribuer à créer une dynamique tranchante avec l'ambiance sonore qui prédomine lors de l'ouverture du second chapitre du film.

Le deuxième acte du film s'oppose en tout point à l'ambiance sonore qui a été introduite lors de la première partie. Alors qu'une bande sonore occupe l'entièreté de l'espace lors du premier acte, le second acte n'a que très peu recours à une bande-son. Les sons synchrones occupent la majeure partie de l'espace sonore au moment où le personnage d'Élise doit apprendre à vivre sans la présence de Charles auprès d'elle lors de cette seconde partie du film. La bande-son n'est plus là comme auparavant pour aider la protagoniste à



avancer alors qu'elle marche désormais seule face au vent qui fait sentir sa présence. J'ai souhaité créer une distinction évidente entre les deux parties du film afin de soutenir la distinction entre l'avant et l'après-rupture. Le monde dans lequel évolue Élise ne peut plus être le même après la rupture et le travail au son a grandement aidé au soutien de cette idée. L'utilisation d'une bande-son a été requise à un seul instant au cours du second acte et cela a été fait pour ponctuer l'état émotif du personnage d'Évangéline au moment où elle apprend que son conjoint lui est infidèle. La bande-son se poursuit jusque sur les deux plans où il est possible de voir Évangéline seule au centre d'une serre en décrépitude. Ces deux plans d'Évangéline ont été composés afin qu'ils puissent créer une unité avec ces plans où Charles et Élise se trouvent eux aussi complètement désespérés (voir appendice G, figure G.3.3). J'ai d'ailleurs choisi d'ajouter une bande-son distinctive à ces plans afin d'appuyer ce moment de grand désarroi que vivent les personnages du film. En plus du cadrage qui permet de distinguer ces plans du reste du film, la bande-son contribue à détacher ces images pour leur donner une dimension complètement singulière.

Le troisième acte du film s'ouvre à son tour d'une manière qui rompt avec l'esthétique sonore de la partie qui l'a précédée. La bande-son occupe désormais l'entièreté de l'espace sonore au début du troisième acte au moment où Élise revit des émotions pour Charles. L'utilisation d'une bande-son imposante jumelée à l'absence de son synchrone favorise le détachement des personnages au monde réel de la même manière où cela s'est produit à la toute fin du premier acte. Ce retour au plan sonore qui a été instauré lors du premier acte n'était pas fortuit, car cette section du film, qui concerne les *retrouvailles*, fait un léger retour en arrière. Au moment où le personnage d'Élise retourne aux serres au début du dernier acte, les sons synchrones s'entremêlent à des sons qui s'apparentent à ceux de battements de cœur à l'instant où Élise voit Évelyne arroser des fleurs. Ces battements de cœur ont été choisis afin d'ancrer le spectateur au centre des émotions que vit la protagoniste du film. Portée par sa curiosité, Élise décide soudainement de confronter ses visions en poursuivant Évelyne au fond des bois. Ces lieux ne sont pas rassurants pour Élise alors que la bande-son continue de prendre de l'ampleur pendant qu'elle accompagne une série d'événements malheureux. Finalement, la bande-son se termine abruptement au moment où la protagoniste ramène Charles à la surface de l'eau. Les sons synchrones apparaissent de



nouveau à cet instant précis où Élise et Charles entrent finalement en contact. Tout ce qui a existé au cours de la disparition de Charles jusqu'au moment des retrouvailles n'est plus d'aucune importance. Élise et Charles se revoient finalement, ils respirent le même air et entendent tous les deux les mêmes bruits ambiants. Il n'y a plus aucune atmosphère sonore qui s'ajoute à eux, ils sont tout simplement là, côte à côte dans le silence.

## CONCLUSION

J'ai commencé à faire des films parce que je sentais que je devais réagir aux films qui se faisaient autour de moi. Quelques années plus tard, j'ai réalisé *aquarium* pour me permettre de répondre au cinéma que j'avais choisi de pratiquer depuis un certain temps. En fait, ce mémoire de maîtrise en recherche-crédation m'aura permis de m'arrêter un instant pour regarder derrière moi et prendre conscience du chemin que j'ai parcouru jusqu'à ce jour. Je m'étais aventuré sur la création de multiples projets de toute forme au cours des dernières années et jamais je n'avais pris le temps de me questionner à savoir si la direction vers laquelle je me dirigeais était la bonne. J'avais pleinement embrassé l'idée que pour demeurer créatif, l'artiste devait s'assurer de toujours être dans l'action sans jamais s'arrêter. Je croyais que mes intérêts artistiques allaient s'établir d'eux-mêmes au fur et à mesure que j'allais progresser. Toutefois, l'expérience du mémoire en recherche-crédation m'a permis de prendre un temps d'arrêt pour regarder autour de moi avant de choisir la route à suivre. Il était derrière moi ce temps où j'avançais à l'aveugle alors que je souhaitais maintenant être pleinement conscient de la direction que j'allais emprunter.

Ce document écrit qui complète le mémoire de maîtrise en recherche-crédation a été très exigeant à rédiger, mais j'y ai tout de même éprouvé de la satisfaction pendant la rédaction. Le chapitre IV, qui fait état des premiers balbutiements du court métrage jusqu'à l'achèvement du projet, occupe une place prépondérante, car c'était là mon souhait que de faire vivre au lecteur l'expérience d'*aquarium* de la manière la plus exhaustive possible. Ce chapitre constitue en soi une trace indélébile d'une suite d'événements qui allaient m'aider à devenir un meilleur cinéaste. De plus, j'ai choisi cette approche très personnelle et centrée sur ce que j'ai vécu, car je crois que c'était là le genre d'ouvrage que j'aurais pris plaisir à lire. J'aime le cinéma et je suis toujours curieux d'en apprendre sur le point de vue de l'artiste et sur la mise en place de son processus de création. Cette façon de prendre

connaissance du travail d'un auteur me permet de m'imaginer au centre de la création pour ainsi faire cheminer en moi ces questionnements qui ont déjà été abordés par d'autres. Je crois fortement à la transmission d'un savoir d'une personne à une autre et, bien que je ne bénéficie que de très peu d'expérience en cinéma, je suis convaincu qu'il y aura un jour quelqu'un pour trouver un quelconque intérêt pour cette aventure qu'a été la création d'*aquarium*.

J'ai soumis *aquarium* à différents festivals de films à travers le monde depuis quelques mois et je peux aujourd'hui affirmer que je suis très satisfait de l'accueil que le film a reçu jusqu'à maintenant. C'est avec enthousiasme que j'ai vu *aquarium* être accueilli dans les mêmes festivals auxquels avaient aussi participé certains des auteurs de cinéma qui m'ont influencé lors de la mise en place des 3 principes pour une singularité de l'art cinématographique. Ainsi, *aquarium* s'est vu sélectionné au *Vienna Independent Shorts* où *Danse Macabre* (2009) de Pedro Pires et *Au milieu de nulle part ailleurs* (2010) d'Annick Blanc ont été présentés quelques années auparavant. En plus de ce festival, *aquarium* a également été mon premier film à faire partie de la compétition officielle au festival *Regard sur le court métrage au Saguenay*. Ces festivals m'ont soudainement ouvert leurs portes alors qu'il ne m'avait été aucunement possible d'accéder à ces mêmes sélections deux ans auparavant avec *Bip Bip*. Je suis d'autant plus heureux de constater que certains des programmeurs de ces festivals se sont pleinement approprié le film, alors que les descriptions qui accompagnaient *aquarium* sur leurs sites web (voir appendice H, figure H.1.1 et figure H.1.2) s'harmonisaient parfaitement avec mes intentions de création. Les réactions reçues de la part du public lors des présentations d'*aquarium* en festival me prouvent également que le film ne laisse personne indifférent alors que les commentaires sont tous profondément ressentis par ceux qui m'en font part. Les gens sont venus à ma rencontre pour me parler d'*aquarium*, qu'ils soient pour ou contre le film. Les commentaires sont beaucoup plus précis et élaborés que ceux que j'avais reçus pour *Bip Bip* qui se résumaient bien trop souvent par les deux petits mots efficaces que sont : « *C'est bien* ». Je peux d'ores et déjà dire que les intentions de créations qui avaient été placées en début de parcours pour ce mémoire de maîtrise en recherche-crédation m'ont permis de faire un film de fiction avec une identité bien définie.

Les désirs de création que je souhaite assouvir à l'avenir ne cherchent plus à réagir à mon dernier travail alors que j'espère maintenant prolonger ce qui a été entamé avec la création d'*aquarium*. D'ailleurs, les deux scénarios de courts métrages que j'ai en tête depuis quelque temps sauront très certainement respecter les trois principes pour une singularité de l'art cinématographique. De plus, les apprentissages que j'ai faits au cours de la réalisation d'*aquarium* me permettront eux aussi de mieux définir mon processus de création. C'est ainsi qu'il m'apparaît aujourd'hui inconcevable d'accorder légèrement plus d'un mois à l'écriture du scénario d'un film alors que j'ai investi près de deux mois à la préproduction et une durée encore bien plus longue pour la postproduction d'*aquarium*. Ce constat m'est d'autant plus évident aujourd'hui étant donné que la plus grande partie des difficultés que j'ai rencontrées en postproduction aurait facilement pu être évitée si j'avais su rectifier le tir au moment de l'écriture du scénario du film. Aussi, je souhaite désormais me restreindre à la réalisation de projets dont le récit ne fait pas appel à des éléments magiques ou oniriques. Les passages oniriques d'*aquarium* sont visuellement assez réussis, mais il n'en demeure pas moins que ce n'est pas la majorité des spectateurs qui ont saisi le sens de ces moments allégoriques. J'attribue cette situation à mon manque de maîtrise de l'art cinématographique et je préfère pour l'instant me limiter à une approche du récit qui favorise la simplicité avant toute chose. Finalement, dans le but de favoriser mon énergie créatrice, je souhaite dorénavant m'investir à temps complet sur mes projets de création cinématographique. Les études à temps partiel mélangées à l'horaire de mon emploi d'appoint m'ont particulièrement ralenti au moment de compléter les différentes étapes de la postproduction pour *aquarium*. J'aurai donc, lors de mes prochains exercices de création, le défi de trouver des moyens qui pourront me permettre de me concentrer uniquement sur les projets qui me tiennent à cœur dans le but de les mener à terme à l'intérieur de délais beaucoup plus raisonnables.

Ce mémoire de maîtrise en recherche-crédation étant maintenant derrière moi, je peux dès lors affirmer qu'il est terminé le temps où je répondais à tous ceux autour de moi que je devais d'abord terminer mes études avant de m'investir dans de nouveaux projets. J'ai longtemps attendu ce jour et je ressens aujourd'hui l'urgence de fonctionner à plein régime, et de me confronter à de nouveaux projets cinématographiques. J'ai deux courts métrages de fiction que je souhaite tourner dans les plus brefs délais, alors que je ne peux plus attendre le

premier jour de tournage de mon premier long métrage. Vivement les prochains chapitres de ma vie!



APPENDICE A

DVD DU FILM AQUARIUM – 14 MIN. 26 SEC. - 2013

APPENDICE B

SCÉNARIO DU FILM AQUARIUM

Scénario de  
Philippe Grégoire

# **aquarium**

Version Tournage

10 juin 2011

### 1. EXT. FIN DE LA ROUTE - JOUR

La main droite d'une femme tient la main gauche d'un homme. L'arrière-plan défile au ralenti alors que les mains demeurent au centre de l'image.

### 2. ÉCRITURE BLANCHE SUR FOND NOIR

aquarium

### 3. EXT. ENTRÉE D'UNE COUR DE RECYCLAGE DE MÉTAUX - JOUR

Un chien rottweiler jappe avec agressivité. ÉLISE (30) descend de la clôture et s'éloigne de CHARLES (33) toujours de l'autre côté du grillage. La femme a les cheveux attachés, elle porte une robe blanche et des ballerines noires tandis que l'homme est vêtu d'une chemise blanche, d'un pantalon noir et de chaussures noires.

**CHARLES**

Attends.

Élise revient vers Charles et il lui donne des gâteries pour chien qu'il sort de ses poches de pantalons. Élise prend les gâteries pour s'éloigner à nouveau de l'endroit alors que Charles monte la clôture.

Élise donne des gâteries au chien à travers le grillage de l'enclos. Charles est agenouillé près d'Élise pour regarder le chien. Il passe quelques doigts à travers le grillage pour tenter de flatter la fourrure de l'animal. Élise laisse tomber le restant de nourriture dans l'enclos et se lève pour poursuivre sa route. Charles la suit laissant le chien à ses gâteries.

### 4. EXT. COUR DE RECYCLAGE DE MÉTAUX - JOUR

Une grande quantité de pneus de tracteurs reposent au sol et Élise avance en sautant d'un pneu à l'autre. Charles marche à côté d'elle en la tenant par la main.

## **5. EXT. COUR DE RECYCLAGE DE MÉTAUX - JOUR**

Charles est sérieux alors qu'il cherche parmi plusieurs vieux morceaux de tuyau en acier galvanisé. Il sort un bout de fer qu'il regarde pendant quelques instants avant de le remettre là où il l'a pris. Il délaisse les tuyaux et poursuit son chemin au milieu de la cour de recyclage.

## **6. EXT. COUR DE RECYCLAGE DE MÉTAUX - JOUR**

Charles ouvre la porte arrière d'un vieil autobus pour écoliers et regarde à l'intérieur du véhicule.

## **7. INT. AUTOBUS JAUNE - JOUR**

Les bancs de l'autobus n'existent plus alors qu'ils ont été remplacés par des étagères où dort de la ferraille. Charles avance tranquillement dans le fouillis en faisant attention où il met les pieds pour ne rien écraser. Il s'arrête au centre du véhicule pour regarder autour de lui et reconnaître qu'il ne peut plus avancer. Il déplace quelques objets afin de se frayer un chemin jusqu'à l'avant du véhicule où il va s'asseoir dans les marches.

Charles est triste et soucieux à la fois. Un profond malaise qu'il peine à partager l'habite. Ses coudes posés sur ses genoux supportent tout son corps.

On entend Élise qui grimpe sur le capot du véhicule.

## **8. EXT. TOIT DE L'AUTOBUS - JOUR**

Venant tout juste d'atteindre le capot de l'autobus, Élise se redresse et appuie ses mains sur le toit du véhicule. Elle se donne une poussée et atteint le sommet de l'autobus. Élise se lève doucement sur le toit et regarde au sol autour d'elle. Elle place ses mains à l'arrière sur sa taille et avance tranquillement en maintenant son regard vers le sol. Élise revient sur ses pas et s'arrête au centre du toit. Elle regarde rapidement vers le ciel puis s'agenouille pour nettoyer légèrement le toit du camion avec sa main. Élise



s'allonge sur le toit et appuie le haut de son corps sur ses coudes

#### **9. EXT. COUR DE RECYCLAGE DE MÉTAUX - JOUR**

Charles déplace des morceaux de fer empilés les uns sur les autres. L'homme agit brusquement et sans retenue alors qu'il tente d'atteindre un étui de canne à pêche prisonnier des débris.

Charles retire finalement une canne à pêche de l'étui qu'il a trouvé. Il est assis et travaille patiemment à défaire les quelques nœuds de la ligne à pêche.

#### **10. EXT. LAC - INSERT - JOUR**

Charles est immobile au centre de l'image assis devant un lac. Un long soufflement se fait entendre alors qu'on voit l'arrière de la tête de l'homme.

#### **11. EXT. COUR DE RECYCLAGE DE MÉTAUX - JOUR**

Élise marche dans la cour de recyclage à la recherche de Charles. Elle s'arrête.

**ÉLISE**

(elle crie) Charles ?!

Élise est préoccupée alors qu'elle poursuit sa quête dans la cour de recyclage.

Elle s'avance à l'intérieur d'un couloir de matériaux puis s'appuie sur une étagère au fond de l'allée. Elle enlève son soulier et le renverse à l'envers pour en faire sortir quelques légers cailloux. Elle replace la chaussure à son pied alors que des aboiements de chien rottweiler se font entendre. Élise se détourne pour regarder en provenance des aboiements.

#### **12. EXT. COUR DE RECYCLAGE DE MÉTAUX - JOUR**

Élise descend du sommet d'une clôture avant de poursuivre son chemin sur la route de gravier.

### 13. EXT. FIN DE LA ROUTE - JOUR

Élise monte une pente et s'enfonce à l'intérieur d'une petite forêt.

Elle décélère soudainement le pas avant de s'arrêter complètement de bouger. Son regard conserve la même inquiétude alors qu'elle voit Charles au loin à l'entrée d'un lac.

### 14. EXT. SUR LE LAC - JOUR

Charles est concentré à faire rouler le moulinet de sa canne à pêche. Tout autour de Charles, l'eau s'agite dans un mouvement perpétuel.

Élise quitte la rive pour y pénétrer doucement le lac et rejoindre le pêcheur. Elle maintient son regard posé sur l'arrière de la tête de Charles alors qu'elle avance en direction de l'ébullition.

La tête lourde sur ses épaules, Charles ne réussit pas à contenir sa peine alors qu'il pleure sans retenue.

Élise s'arrête sur le côté de Charles, à l'entrée de l'ébullition. Elle voit le visage de l'homme en pleurs.

L'homme s'effondre subitement dans les bras de celle qui l'aime. C'est tout le corps de l'homme qui s'écroule d'une tristesse malade sur la femme qui fait de son mieux pour le supporter malgré l'incompréhension qui l'habite. Charles pleure dans les bras d'Élise alors que celle-ci demeure dans l'incompréhension.

### 15. EXT. RIVE DU LAC - JOUR

Élise est seule alors qu'elle grimpe la pente à l'entrée du lac pour s'éloigner de l'endroit en marchant.

### 16. EXT. ROUTE DE CAMPAGNE - JOUR

Élise marche en bordure d'une route en maintenant un rythme amorphe. Les voitures passent près d'elle à vive

allure sans se soucier de la présence de la femme. Soudainement, un vieux Jeep Cherokee blanc se range dans l'accotement et s'immobilise à moins de 10 mètres de la marcheuse qui s'arrête subitement.

#### **17. INT. JEEP CHEROKEE 1989 BLANC - JOUR**

GILLES (57), le conducteur du véhicule, porte une chemise grise, des pantalons en denim bleu, des bottes de travail noires et son alliance à la main gauche. Élise regarde par la fenêtre du passager alors que les deux individus demeurent silencieux.

Gilles regarde les cuisses de la passagère au moment où celle-ci délaisse la fenêtre pour croiser le regard du conducteur. Élise maintient ses yeux sur Gilles avant de porter son attention vers le pantalon de l'homme. La femme enlève sa culotte qu'elle garde dans ses mains près de son ventre. Élise regarde Gilles.

#### **18. EXT. FIN D'UNE ROUTE DE CAMPAGNE - JOUR**

Le sport utilitaire blanc est stationné à la fin d'une route. On voit Élise en train de bondir sur Gilles par l'entremise du pare-brise. Les deux individus sont complètement vêtus et aucune émotion n'est partagée entre l'homme et la femme au cours de la relation sexuelle.

#### **19. INT. PETITE SERRE - JOUR**

**Évangéline** (55) porte un arrosoir rempli d'eau dans ses mains au moment d'entrer dans la petite serre. Elle dépose l'arrosoir sur sa droite et prend soin d'examiner les pots de fleurs près d'elle.

**Évangéline** prend son travail à cœur et elle est minutieuse au moment d'arroser les nouvelles pousses. **Évangéline** est habillée comme au plan précédent en plus de porter un tablier en denim.

## 20. EXT. PRÈS DES SERRES - JOUR

**Évangéline** pousse une brouette qui contient quelques fleurs arrivées à maturité.

## 21. INT. GRANDE SERRE - JOUR

La grande serre est remplie de fleurs de toutes sortes en pleine effervescence.

**Évangéline** est agenouillée à l'avant de la serre dans l'allée de gauche alors qu'elle ramasse les deux pots de fleurs qu'elle a laissé tomber au sol par inadvertance. Gilles ouvre la porte de la serre et il entre sans y voir **Évangéline** qui est cachée par la présence de fleurs. L'homme amène Élise à l'intérieur de la serre en la tirant par la main. Il fait passer Élise devant lui pour la porter jusqu'à l'entrée de l'allée de gauche.

**Évangéline** est affaiblie d'une tristesse profonde au moment de voir Gilles avec Élise.

Gilles colle son corps contre le dos d'Élise et glisse quelques mots à l'oreille de la femme. Cette dernière émet un son approbateur. Gilles porte ses lèvres sur la nuque d'Élise pour lui déposer un baiser. L'homme quitte la serre laissant Élise contempler les fleurs sous le regard endeuillé d'**Évangéline**.

## 22. INT. GRANDE SERRE AVEC CHAUFFE-EAU - INSERT - JOUR

**ÉVANGÉLINE** est immobile alors qu'elle est assise de dos dans une serre qui abrite un immense chauffe-eau noir et quelques débris. La femme se trouve légèrement de côté, les mains sur les genoux et le visage porté vers le sol. **Évangéline** est maquillée et a les cheveux détachés. Elle porte une chemise de travail, des pantalons en denim bleu et de petits souliers de cuir noir. Un long soufflement se fait entendre.

### 23. INT. GRANDE SERRE - JOUR

Élise s'applique à placer la terre dans un pot laissé sur la table par Évangéline. Elle soulève le pot et le porte au plafond pour le suspendre. Satisfaite de son travail, elle pose les mains sur les pots près d'elle.

Élise est debout face aux fleurs alors qu'elle tient dans ses mains un arrosoir. Elle regarde à droite par-dessus son épaule et vers ÉVELYNE (24) qui marche à l'arrière d'elle dans une rangée parallèle. Élise se détourne soudainement et commence à arroser les plantes devant elle. Évelyne s'approche discrètement d'Élise pour lui parler.

ÉVELYNE

Excusez-moi madame,

Élise se tourne vers Évelyne pour l'écouter.

ÉVELYNE

J'aurais besoin de votre aide pour un bouquet. [...] Ça va, j'vous dérange pas ?

ÉLISE

Non.

Timide, Élise dépose l'arrosoir sur une table près d'elle pour suivre Évelyne jusqu'à l'avant de la serre.

Il y a à l'avant du commerce, un petit comptoir en bois avec un vieux pot de yogourt contenant des crayons et une paire de ciseaux. Évelyne s'arrête sur le côté du comptoir de vente et y dépose une boîte de pétunias sur la table à sa gauche alors qu'Élise prend place derrière le comptoir. La cliente a les cheveux attachés, elle porte une robe d'été bleue et un léger sac à main à l'épaule.

ÉVELYNE

J'aimerais avoir 4 roses s'il vous plaît.



Quelques plantes ornent le comptoir et une dizaine de roses fraîchement coupés reposent dans un pot à l'extrémité du comptoir. Élise prend un papier en plastique transparent et l'étend sur le comptoir. Elle dépose un papier de soie sur le papier en plastique et retire une rose à la fois du pot près d'elle. Élise secoue légèrement chacune des roses avant de les déposer. Elle place les roses sur le papier et entoure soigneusement les fleurs. La femme appose un bout de ruban adhésif à l'endroit où les deux extrémités du papier viennent se joindre et replace délicatement les roses en contemplant son travail. Élise regarde la cliente.

**ÉLISE**

Ça va faire 4 dollars s'il vous plaît.

**ÉVELYNE**

Avec ça ?

Évelyne prend la boîte de pétunias qu'elle avait déposée sur la table à sa gauche et la montre à Élise.

**ÉLISE**

Ok, ça va être 5 dollars s'il vous plaît.

Évelyne sort un portefeuille de son sac à main et remet trois pièces de 1 dollar et une pièce de 2 dollars à Élise. La vendeuse prend les pièces dans sa main, les regarde et place sa main près de son ventre.

**ÉLISE**

Merci.

Élise remet les fleurs à Évelyne qui replace son sac à main sur l'épaule avant de prendre le bouquet de roses et la boîte de pétunias.

**ÉVELYNE**

Merci bonne journée.

Évelyne se dirige vers la sortie de la serre alors qu'Élise ne la quitte jamais du regard.

#### **24. EXT. SUR LE CÔTÉ DE LA SERRE - JOUR**

Élise est maquillée et a les cheveux détachés. Elle porte une chemise de travail grise et un short en denim aux rebords plié jusqu'au haut des cuisses. La femme est debout sur le côté de la serre alors qu'elle place en ordre ses quelques billets de 5 et 10 dollars. Elle plie les billets en rectangle avant de les cacher à l'intérieur de son soutien-gorge.

#### **25. EXT. PRÈS DES SERRES - JOUR**

Élise avance en poussant une brouette qui contient des fleurs prêtes à être vendues.

#### **26. INT. SERRE - JOUR**

Assise sur une chaise derrière le comptoir, Élise poursuit MARTIN (28) du regard qui marche dans l'allée droite. Inconsciemment, les mains d'Élise caressent les plantes sur la table devant elle. Ses yeux ne délaissent jamais l'homme qui marche à l'autre bout de la serre.

Martin est à l'extrémité de la serre. Le client est vêtu d'un t-shirt brun avec un col en V et d'un pantalon noir. L'homme tient un petit pot de fleurs dans une main et il regarde les boîtes de fleurs mises en ventes sur les tables.

Martin quitte le fond de la serre et s'avance tranquillement dans l'allée gauche pour y jeter un œil aux fleurs. Il regarde en direction d'Élise alors que celle-ci maintient son regard sur l'homme. Martin se tourne à nouveau vers les plantes et Élise se lève soudainement pour marcher vers Martin. Elle s'arrête tout près du client et pose ses yeux sur son torse. Martin se tourne pour la regarder.

**27. EXT. À L'ARRIÈRE DE LA GRANDE SERRE AVEC CHAUFFE-EAU  
- JOUR**

Élise est couchée sur le dos pendant que Martin la pénètre. Les deux individus sont complètement habillés alors qu'Élise regarde Martin qui s'active pleinement.

**28. INT. CUISINE - INSERT - JOUR**

Élise est immobile alors qu'on la voit de dos, assise sur un tabouret et faisant face au mur. Sa tête est légèrement inclinée vers sa gauche et penchée vers le sol. Ses avant-bras reposent sur la table de la cuisine où elle est assise. Il y a sur la table une tasse de café sur une soucoupe. Le reste de la pièce tombe littéralement en ruine. Élise a les cheveux détachés et porte une chemise de nuit de couleur crème. On entend un long soufflement.

**29. INT. SALLE DE BAIN - JOUR**

Élise étend de l'eau sur son visage qu'elle fait glisser doucement avec ses mains. Elle respire profondément en gardant ses yeux fermés alors que ses mains viennent se rencontrer sur sa nuque.

**30. EXT. À L'ARRIÈRE DE LA GRANDE SERRE - JOUR**

Élise tient un arrosoir dans une main puis en sort un deuxième d'un gros baril servant à recueillir l'eau de la pluie. Elle marche rapidement alors qu'elle se dirige vers l'entrée de la serre. La femme est maquillée, elle a les cheveux détachés et elle porte une chemise grise, un tablier en denim et un court short.

**31. INT. SERRE - JOUR**

Élise avance à l'intérieur de la serre dans l'allée gauche en tenant dans chaque main un arrosoir pour les plantes. Elle reconnaît Évelyne qui lui fait dos dans la rangée de droite. Évelyne est occupée à arroser les plantes alors qu'Élise avance jusqu'au fond de la serre pour y déposer ses arrosoirs sur une table. Élise

revient sur ses pas, touche la terre dans les pots près d'elle et adresse la parole à Évelyne.

ÉLISE

Qu'est-ce que tu fais ici  
Évelyne ?

Évelyne continue d'arroser les plantes en faisant dos à Élise.

**32. EXT. COUR DE RECYCLAGE DE MÉTAUX - JOUR**

Élise, qui ne porte plus son tablier, poursuit Évelyne à quelques mètres de distances. Évelyne est vêtue de la même robe bleue qu'elle portait lors de son passage à la serre la première fois. Cette dernière marche tout juste à côté des pneus à l'endroit même où, quelque temps auparavant, Charles tenait la main d'Élise lorsqu'elle sautait d'un pneu à l'autre.

**33. EXT. COUR DE RECYCLAGE DE MÉTAUX - JOUR**

Élise fait le tour de l'autobus de la cour de recyclage. Elle ne fait pas de bruit et va s'accoter près du capot pour y voir Évelyne et Charles assis l'un à côté de l'autre.

Élise voit les deux amoureux de dos au moment où ils se tiennent par la main. Évelyne apprécie ce moment de bonheur alors qu'elle en profite pleinement pour se coller contre Charles sur sa droite. Le comportement cajoleur d'Évelyne fait rire Charles qui lui donne un léger baiser sur le cou.

Élise est profondément attristée au moment de voir le couple qui lui fait dos.

**34. EXT. À L'ARRIÈRE D'UNE GRANGE - JOUR**

**Évangéline** sort un boyau noir du coffre du Jeep Cherokee. Elle accroche un bout du boyau au tuyau d'échappement du Cherokee avant de porter ce tuyau à l'avant du véhicule et de s'asseoir à la place du conducteur. **Évangéline**

coince le tuyau sous la fenêtre de la porte du conducteur, ferme la porte puis regarde droit devant elle.

### 35. EXT. COUR DE RECYCLAGE DE MÉTAUX - JOUR

Affaiblie, Élise marche en bordure de l'autobus et tourne le coin du véhicule avant de regarder au sol à quelques pieds devant elle.

### 36. EXT. À L'ARRIÈRE D'UNE GRANGE - JOUR

Gilles est agenouillé au sol et il pleure sans retenue au moment de tenir la dépouille d'**Évangéline** contre son corps. Debout face à Gilles, Élise regarde l'homme pleurer la perte de celle qu'il avait aimée.

### 37. EXT. SUR LE LAC - JOUR

Élise avance tranquillement sur la rive du lac.

Élise quitte la partie peu profonde du lac pour nager jusqu'au centre.

Le calme gagne complètement les lieux alors qu'Élise n'apparaît plus sur le lac.

### 38. EXT. TERRE AGRICOLE - JOUR

Un arbre vieillit en orphelin au milieu d'une étendue de terre.

### 39. EXT. TERRE AGRICOLE - JOUR

Un paysage de terres noires à perte de vue.

### 40. EXT. CIEL - JOUR

Quelques rayons de soleil réussissent à se frayer un chemin à travers les nuages.



**41. EXT. SUR LE LAC - JOUR**

Élise sort Charles du lac d'un seul coup. Elle est placée à l'arrière de Charles et elle réussit à le supporter grâce à ses deux mains qui se joignent au centre du thorax en passant sous les aisselles de l'homme. Les deux individus respirent profondément comme s'ils avaient manqué d'air pendant trop longtemps.

**42. EXT. SUR LA RIVE DU LAC - JOUR**

Charles est assis, le dos replié vers l'avant et les mains autour de ses jambes. Il baisse la tête vers son corps pour être à l'écoute de ses émotions et relève la tête pour regarder au loin devant lui. L'homme est en paix avec lui-même. Charles finit par poser son regard sur Élise qui est assise à sa droite. Les genoux pliés sur le côté et le corps porté vers l'homme, Élise ne réussit plus à contenir sa peine.

Charles prend Élise dans ses bras alors qu'elle vient s'effondrer contre lui. Élise pleure à chaudes larmes sur l'épaule de Charles.

**43. EXT. FIN DE LA ROUTE - JOUR**

La main droite d'une femme tient la main gauche d'un homme. L'arrière-plan défile au ralenti alors que les mains demeurent au centre de l'image. (Ce plan est exactement le même que le plan d'ouverture du film.)

**44. EXT. SUR LE LAC - JOUR**

Des pieds de femmes suivies de près par ceux d'un homme marchent en direction de la rive.

**45. EXT. SUR LE LAC - JOUR**

Élise est à l'entrée du lac alors qu'elle marche tranquillement vers l'eau. Il n'y a plus aucune trace d'eau sur elle et elle porte les mêmes vêtements que lorsqu'elle a vu Charles pour la dernière fois.

**46. EXT. SUR LA RIVE DU LAC - JOUR**

On voit le visage d'Évelyne pour la première fois alors qu'elle tire Charles par la main. Évelyne est sans aucun souci.

**47. EXT. SUR LE LAC - JOUR**

Élise laisse des vagues derrière ses jambes au moment de s'enfoncer dans le lac. Son corps avance tranquillement et sans aucune hésitation.

**48. EXT. SUR LA RIVE DU LAC - JOUR**

Évelyne monte une pente près du lac où des arbres apparaissent au haut de la dénivellation. Charles, toujours derrière elle, s'arrête pour regarder vers le lac une dernière fois.

**49. EXT. SUR LE LAC - JOUR**

Élise est immobile, seule au milieu du lac. Elle fait dos à Charles et l'eau autour d'elle est en ébullition.

**NOIR**

## APPENDICE C

### IMAGES D'EUGÈNE ATGET



**Figure C.1.1** *Place Saint-André-des-Arts.*<sup>56</sup>



**Figure C.1.2** *Marchand de parapluies.*<sup>57</sup>

<sup>56</sup> Atget, Eugène. 1992. *Atget Paris*. Paris : Hazan. p. 411.

<sup>57</sup> Atget, Eugène, Gierstberg, Frits, Gollonet, Carlos et Reynaud Françoise. 2012. *Eugène Atget : Paris*. Paris : Gallimard. p. 293

## APPENDICE D

### IMAGES DU FILM PASSAGE DE KARL LEMIEUX



**Figure D.1.1** Plans d'ouverture du film *Passage*.



**Figure D.1.2** Utilisation du plan subjectif.



**Figure D.1.3** Isolement de la protagoniste du film.

## APPENDICE E

### IMAGES DU FILM BELIEVE DE PAUL WRIGHT



**Figure E.1.1** Instabilité du protagoniste et de la caméra.



**Figure E.1.2** Envolée du protagoniste.



## APPENDICE F

### DOCUMENTATION DU FILM AQUARIUM



**Figure F.1.1** Intérieur de la serre.



**Figure F.1.2** Chien dans un enclos à la cour de recyclage.



**Figure F.1.3** Les autobus à la cour de recyclage.



**Figure F.1.4** Serre avec chauffe-eau.



**Figure F.2.1** Dispositif à ébullition.



## APPENDICE G

### IMAGES DU FILM AQUARIUM



**Figure G.1.1** Gros plan.



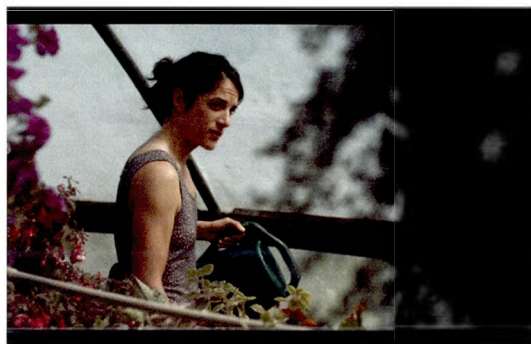
**Figure G.1.2** Découverte de Charles et d'Évelyne par Élise.



**Figure G.2.1** Charles en ébullition.



**Figure G.3.1** Différents cadrages pour une même activité.



**Figure G.3.2** Regard vers le hors-champ.





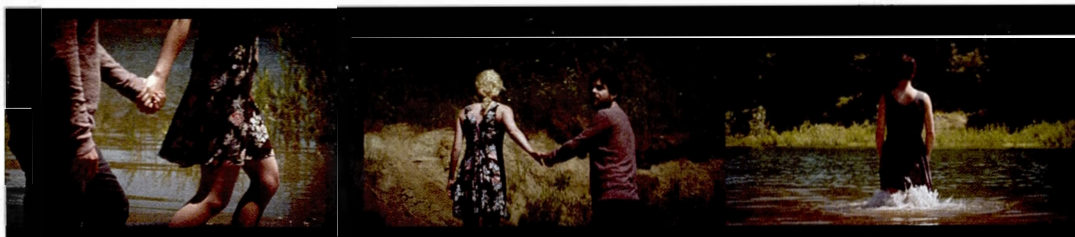
**Figure G.3.3** Une révélation.



**Figure G.4.1** Costumes, coiffures et maquillages d'Évangéline et d'Élise.



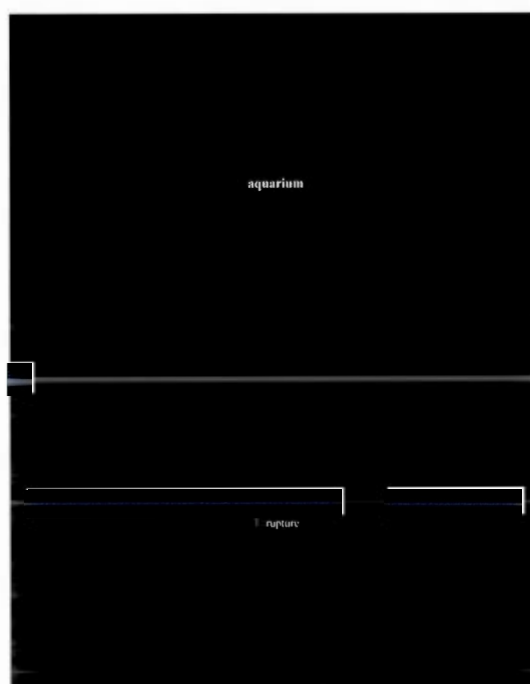
**Figure G.4.2** Costumes et coiffures d'Élise et d'Évelyne.



**Figure G.5.1** Passage onirique.



**Figure G.5.2** Retrouvailles de Charles et d'Élise.



**Figure G.6.1** Titre et intertitre.

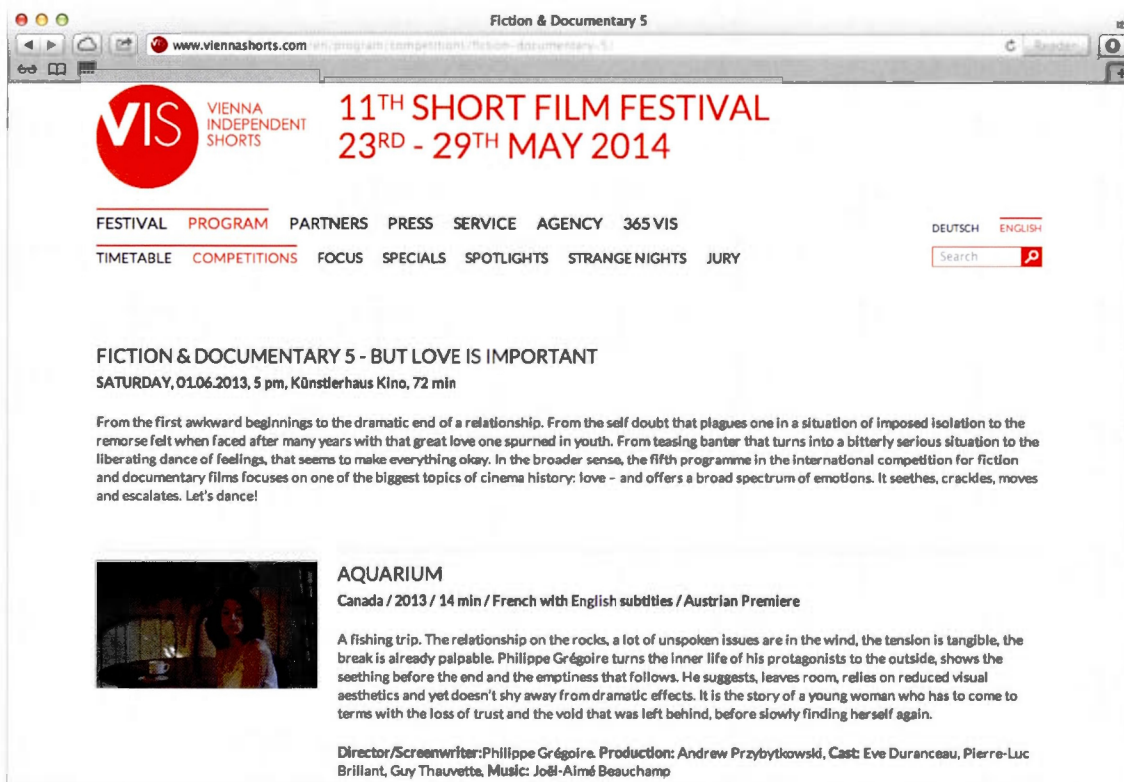
## APPENDICE H

### DESCRIPTION DU FILM AQUARIUM PAR LES FESTIVALS DE FILMS



**Figure H.1.1** Description par le *Festival des Films de la Relève*.<sup>58</sup>

<sup>58</sup> Festival des Films de la Relève. 2013-08-27. Repéré à l'adresse : <http://www.festivalreleve.com/programmation/>



The screenshot shows a web browser window with the URL [www.viennashorts.com](http://www.viennashorts.com). The page is for the 11th Short Film Festival, held from May 23rd to 29th, 2014. The navigation menu includes Festival, Program, Partners, Press, Service, Agency, 365 VIS, Timetable, Competitions, Focus, Specials, Spotlights, Strange Nights, and Jury. The selected section is 'Fiction & Documentary 5 - BUT LOVE IS IMPORTANT', scheduled for Saturday, 01.06.2013, at 5 pm at Künstlerhaus Kino, 72 min. A description of the festival's focus on love is provided. A featured film, 'AQUARIUM', is highlighted with a still image, its synopsis, and credits.

**11TH SHORT FILM FESTIVAL**  
23RD - 29TH MAY 2014

**VIENNA INDEPENDENT SHORTS**

FESTIVAL PROGRAM PARTNERS PRESS SERVICE AGENCY 365 VIS

TIMETABLE COMPETITIONS FOCUS SPECIALS SPOTLIGHTS STRANGE NIGHTS JURY

DEUTSCH ENGLISH

Search

**FICTION & DOCUMENTARY 5 - BUT LOVE IS IMPORTANT**  
SATURDAY, 01.06.2013, 5 pm, Künstlerhaus Kino, 72 min

From the first awkward beginnings to the dramatic end of a relationship. From the self doubt that plagues one in a situation of imposed isolation to the remorse felt when faced after many years with that great love one spurned in youth. From teasing banter that turns into a bitterly serious situation to the liberating dance of feelings, that seems to make everything okay. In the broader sense, the fifth programme in the International competition for fiction and documentary films focuses on one of the biggest topics of cinema history: love - and offers a broad spectrum of emotions. It seethes, crackles, moves and escalates. Let's dance!

**AQUARIUM**  
Canada / 2013 / 14 min / French with English subtitles / Austrian Premiere

A fishing trip. The relationship on the rocks, a lot of unspoken issues are in the wind, the tension is tangible, the break is already palpable. Philippe Grégoire turns the inner life of his protagonists to the outside, shows the seething before the end and the emptiness that follows. He suggests, leaves room, relies on reduced visual aesthetics and yet doesn't shy away from dramatic effects. It is the story of a young woman who has to come to terms with the loss of trust and the void that was left behind, before slowly finding herself again.

Director/Screenwriter: Philippe Grégoire. Production: Andrew Przybytkowski, Cast: Eve Duranceau, Pierre-Luc Brilliant, Guy Thauvette, Music: Joël-Aimé Beauchamp

Figure H.1.2 Description par le *Vienna Independent Shorts*.<sup>59</sup>

<sup>59</sup> Vienna Independent Shorts. 2013-08-27. Repéré à l'adresse : <http://www.viennashorts.com/en/program/competitions/fiction-documentary-5/>



## BIBLIOGRAPHIE

### Ouvrages

- Abbott, Berenice. 1964. *The world of Atget*. New York : Horizon Press.
- Atget, Eugène. 1992. *Atget Paris*. Paris : Hazan.
- Atget, Eugène, Gierstberg, Frits, Gollonet, Carlos et Reynaud Françoise. 2012. *Eugène Atget : Paris*. Paris : Gallimard.
- Artaud, Antonin. 1964. *Le théâtre et son double*. France : Éditions Gallimard.
- Assayas, Olivier et Stig Björkman. 2006. *Conversation avec Bergman*. Paris : Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma.
- Aumont, Jacques. 2011. *Les théories des cinéastes*. Paris : Armand Colin.
- Bergala, Alain. 2004. *Abbas Kiarostami*. Paris : Cahiers du cinéma, Les petits Cahiers, coll. 2004.
- Bresson, Robert. 1988. *Notes sur le cinématographe*. France : folio.
- Camus, Albert. 2006. *Œuvres complètes, tome I*. Paris : Éditions Gallimard.
- Dardenne, Luc. 2008. *Au dos de nos images*. France : Éditions du Seuil.
- Darwich, Mahmoud. 2005. *La terre nous est étroite et autres poèmes, 1966-1999*. Paris : Gallimard.
- Deleuze, Gilles. 1983. *L'image-mouvement*. France : Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles. 1985. *L'image-temps*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles et Claire Parnet. 1996. *Dialogues*. France : Champs essais.
- Dupré La Tour, Clair, Gaudreault, André, et Pearson, Roberta E. 1999. *Le cinéma au tournant du siècle*. Canada et Suisse : Éditions Nota Bene et Payot Lausanne.
- Freud, Sigmund. 2004. *Le malaise dans la culture*. France : Quadrige/PUF.

- Frizot, Michel. 1994. *Nouvelle histoire de la photographie*. Paris : Bordas/Adam Biro.
- Hullick, Emery et Joseph Marshall. 1998. *Photography 1900 to the Present*. États-Unis : Prentice Hall.
- Lemagny, Jean-Claude et Rouillé, André. 1986. *Histoire de la photographie*. Paris : Bordas.
- Lipovetski, Gilles et Jean Serroy. 2007. *L'écran global : culture-médias et cinéma de l'âge hypermoderne*. Paris : Éd. du Seuil.
- Maalouf, Amin. 1998. *Les identités meurtrières*. Paris : Le livre de poche.
- McSorley, Tom. 2011. *Entre Nous : The cinema of Denis Côté*. Canada : Canadian Film Institute.
- Mercado, Gustavo. 2011. *The filmmaker's eye*. Burlington, MA : Focal Press.
- Rancière, Jacques. 2011. *Les écarts du cinéma*. Paris : La Fabrique éditions.
- Sauter, Catherine. 2000. *Le langage visuel*. Québec : XYZ Éditeur.
- Shakespeare, William. 1964. *Othello, Le Roi Lear, Macbeth*. Paris : GF Flammarion.
- Snyder, Blake. 2005. *Save the cat ! : the last book on screenwriting you'll ever need*. États-Unis : Michael Wiese Productions.
- Stanislavski, Constantin. 2001. *La formation de l'acteur*. Paris : Éditions Payot & Rivages.
- Stevenson, Jack. 2003. *Dogme Uncut*. États-Unis : Santa Monica Press.
- Truffaut, François. 1984. *Hitchcock/Truffaut*. New York : Simon & Schuster Paperbacks.
- Wenders, Wim. 1990. *La logique des images, essais et entretiens*. Paris : L'Arche.

### Revues et articles

- Caron-Ottavi, Apolline. 2012-04-05. *Entrevue avec Denis Côté – Ni conteur, ni citoyen, cinéaste*. Repéré à l'adresse : <http://revue24images.com/articles.php?article=1926>
- Faradji, Helen. 2011. Les cinéastes cinéphiles. *24 Images*. No 152.
- Jost, François et La Rochelle, Réal. Automne 1992. *Cinéma et Musicalité*. Canada : Programme d'études cinématographiques du Département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal.

Privet, Georges. Été 2000. « *Mieux vaut une grosse gaffe qu'une petite réussite* », *Entretien avec Robert Morin*. Montréal : 24 images, no. 102.

Rigoulet, Laurent. 9 mai 2001. Entretien avec Anne Brochet. *Télérama*. No 2678.

### Filmographies

Côté, Denis. 2008. *Elle veut le chaos*. Film 35 mm, noir et blanc, 105 min. Québec : Nihil Productions.

Émond, Anne. 2011. *Plus rien ne vouloir*. HD, coul., 14 min. Québec : Metafilms.

Kiarostami, Abbas. 1987. *Où est la maison de mon ami*. Film 35 mm, coul. 83 min. Iran : Kanoon et The Institute for the Intellectual Development of Children & Young Adults.

Kiarostami, Abbas. 2002. *Ten*. Film 35 mm, coul. 94 min. France, Iran, USA : Abbas Kiarostami Productions, Key Lime Productions et MK2 Productions.

Lemieux, Karl. 2007. *Passage*. Film 35 mm. noir et blanc. 15 min. Montréal : Transmar Films inc.

Martin, Catherine. 2006. *Dans les villes*. Film 35 mm, coul., 87 min. Québec : Coop Vidéo de Montréal.

Wright, Paul. 2009. *Believe*. Film 35 mm. coul. / noir et blanc. 20 min. Royaume-Uni : Scottish Screen et Young Films.

### Discographie

Avec pas d'casque. 2008. *Dans la nature jusqu'au cou* [AAC]. Montréal : Grosse Boîte.

### Sites Internet

<http://www.festivalreleve.com>

<http://www.viennashorts.com>